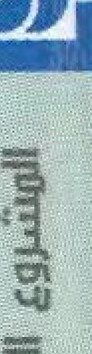
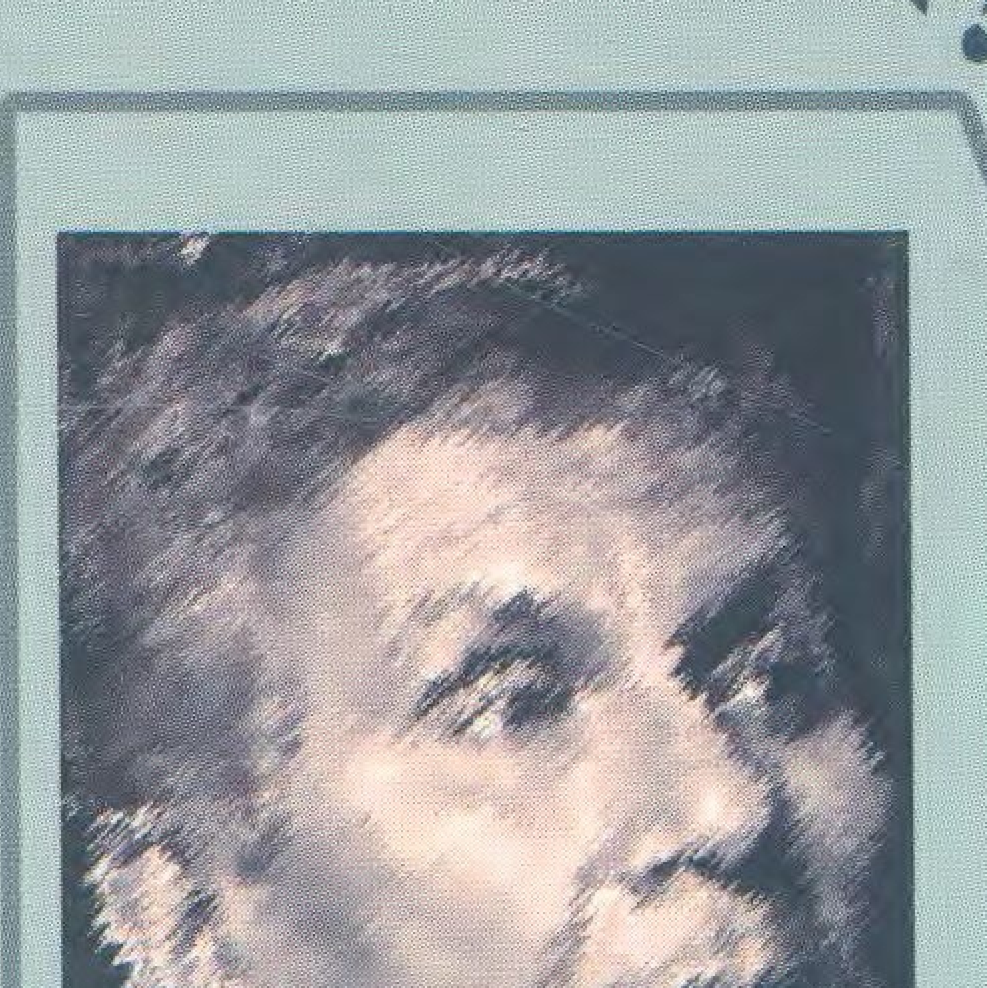
المركز القومى للترجمة









تأليف: منى ميخائيل

ترجمة: منى إبراهيم

دراسات حول القصص القصيرة لـ:

نجيب محفوظ ويوسف إدريس

دراسات حول القصص القصيرة
لنجيب محفوظ ويوسف إدريس

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٢٧٩٢/ ٢
- دراسات حول القصص القصيرة لنجيب محفوظ ويوسف إدريس
- منى ميخائيل
- منى إبراهيم
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة

Studies in the Short Fiction of
Mahfouz and Idris
by: Mona N. Mikhail
New York University Press, 1992

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦

فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

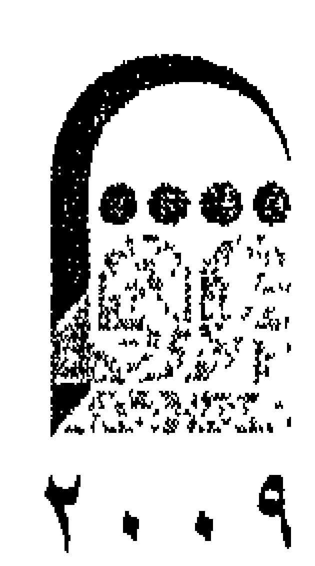
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526
Fax: 27354554

دراسات حول القصص القصيرة

لنجيب محفوظ ويوسف إدريس

تأليف: منى ميخائيل

ترجمة: منى إبراهيم



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١١٤٥٧ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: 7 - 371 - 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

مقدمة المترجمة

رغم مرور عدة أعوام على صدور كتاب دراسات حول القصص القصيرة لنجيب محفوظ ويوسف إدريس باللغة الإنجليزية ، فإنه لا يزال يعد من الدراسات القليلة الجادة التى تتناول موضوع الوجودية فى أدب كل من يوسف إدريس ونجيب محفوظ من منطلق المقارنة مع أعمال أدباء غربيين من أمثال إرنست هيمنجواى وألبير كامو وچان بول سارتر ، مما يجعل ترجمة الكتاب إلى العربية إضافة جديدة بالمكتبة العربية .

وقد حاولت فى ترجمتى لهذا العمل أن ألتزم قدر إمكانى بتعبيرات وصياغات المؤلفة باللغة الإنجليزية ، وإن اختلفت معها فى تفسيرات بعض المقطوعات من قصص الكاتبين الكبيرين ، كما أننى قد استعنت فى هذه الترجمة بجهد الأستاذ المترجم عثمان مصطفى عثمان فى ترجمة المقطوعات التى ساقتها المؤلفة من الأعمال الفرنسية باللغة الفرنسية . أما عن الاقتباسات من قصص يوسف إدريس ونجيب محفوظ ، والتى ترجمتها المؤلفة من العربية فى سياق كتابها ، فقد رجعت فى ترجمتى إلى النصوص العربية ذاتها ، كما جرى العرف فى ترجمة الدراسات عن أعمال عربية بلغة أجنبية .

وأرجو أن أكون قد وفقت فى القيام بترجمة هذه الدراسة المرموقة ، وأن تمثل ترجمتى لهذا العمل إسهاماً فى إثراء المكتبة العربية ودراسات الأدب العربي ؛ حيث أرى أنه من حق الباحث والقارئ العربى أن يتعرف على ما يُكتب عن أدبه بلغة أجنبية ، وأن يفيد مما صدر فى الغرب عن هذا الأدب ، وخاصة إذا قامت بالدراسة باحثة عربية الأصل ، تمكنها لغتها العربية ، وتمكنها من اللغات والنظريات الغربية ، على تناول هذا الأدب من منطلقات الآداب .

الفصل الأول

عرض سريع لتطور القصة العربية القصيرة

تعد القصة القصيرة نوعًا أدبيا تمت استعارته من الغرب فى نطاق التقاليد الأدبية العربية ، ومع ذلك لا يجوز أن يؤدى بنا هذا إلى تجاهل تاريخ ممتد لأنواع أدبية متنوعة ساهمت جميعها فى إرساء قواعد القصة العربية القصيرة ، فالقصص النثرية فى القرآن الكريم وفى «مقامات الحريرى» والقصص الرومانسية التاريخية مثل قصة «عنترة» وقصص الحيوانات من «كليلة ودمنة» ، و«ألف ليلة وليلة»، بالطبع كلها تصلح كأسلاف للقصة القصيرة كما نراها الآن . وتوازى مع هذا تاريخ طويل من القص الشعبى الشفوى الذى لا يزال مزدهراً حتى يومنا هذا سواء فى شكله القديم ، أو أحياناً فى شكل مكتوب . ويضيف عبد العزيز عبد المجيد مصدراً محتملاً آخر هو «رسالة الغفران» للمعرى (١٠٥٧ م)[1] كما يقترح محمود المنزولاى كتاب «البخلاء» للجاحظ .

وربما يساعد عرض مختصر لتطور هذا النوع الأدبى فى سياق عربى على تتبع تطور القصة القصيرة لتصبح ما هى عليه الآن ، نوعًا

أدبيا شديد التنوع والتعقيد . ويؤكد لنا مؤرخو الأدب أن عام (١٨٧٠) تاريخ لا ينسى ، حيث قام سليم البستانى للمرة الأولى بنشر مجموعة مختارة من القصص القصيرة فى مجلة «الجنان» ، وكانت فى معظمها مترجمة عن مصادر فرنسية وإيطالية ، وما زالت الجرائد والمجلات فى كل أنحاء العالم العربى تتبع التقليد نفسه عن طريق نشر ترجمات من كل اللغات تقريبًا ، وما زال هذا النهج فى الترجمة والإعداد مستمرا فى فن السينما .

ويضع عبد العزيز عبد المجيد ما أسماه بـ «المرحلة الجنينية» فى الفترة ما بين (١٨٧٠ و ١٩١٤) تقريبًا . ويتبقى من نتاج هذه الفترة «**حديث عيسى بن هشام**» للمويلحى (١٨٩١) بسذاجته المحببة ونقده الاجتماعى اللاذع واللماح . أما مجموعتى «**النظرات**» و«**العبرات**» للمنفلوطى فهما من أهم الأمثلة على ما كان منتشراً فى زمنهما من ترجمات وإعدادات تعتمد اعتماداً كبيراً على النصوص الغربية المستمدة منها .

ويمثل الأخوان عبيد ، والأخوان – الأكثر شهرة – تيمور تطوراً أكبر وأكثر تأثيراً ، فقد كانت تلك الفترة – فترة الحرب العالمية الأولى – تتميز بموجة كاسحة من الترجمات والتجريب فى كل الاتجاهات ، ومع ذلك فقد كان أهم مصدر للتأثير يأتى من الولايات المتحدة الأمريكية حيث مدرسة المهجر ، بقيادة جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة اللذين حاولا الحفاظ على روابط حيوية بالوطن الأم . وقد أثرت الصلات القوية

مع النماذج الغربية على أحاسيس مجموعة المهجر وعلى اختيار موضوعاتهم ، كما غيرت أساليبهم التقليدية ، فقد أسهمت هذه الصلات بالتأكيد فى «جعل لغة القوم أكثر نقاءً» ، وحملت «**عرائس المروج**» (١٩٠٦) و«**الأرواح المتمردة**» (١٩٥٨) لجبران بذور تغيير كبير آت.

أما محمود تيمور فهو المعترف به من الجميع كعميد لكتَّاب القصة القصيرة، فللمرة الأولى نجد كاتبًا ينظر لداخل الواقع المصرى ويختار أن يشكل الشخصيات والحدث بمصطلح قومى تمامًا ، وقد مهدت مجموعته القصصية الأولى «**الشيخ جمعة وقصص أخرى**» – التى صدرت فى عام (١٩٢٥) – الطريق أمام أجيال كثيرة قادمة . وقد اعترف تيمور بتأثير الأساتذة العظام : تشيكوف وجوجول وموباسان ، ولكنه – على العكس من موباسان – يظهر تعاطفًا وحبًّا صادقًا للإنسانية الفقيرة والمعذبة ، فرغم كونه ارستقراطيا ، كان مبهوراً بالمعدمين تمامًا ، وهو يحمل فى قصصه على البرجوازية الصغيرة . وسوف تبقى «**عم متولى وقصص أخرى**» و«**الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى**» من بين كلاسيكيات هذا النوع الأدبى ، فأسلوبه يتميز فيهما بالنقاء والتحرر من المحسنات البديعية التى يفرضها السجع ، كما تتميز أسماء الشخصيات والحبكة بالإحكام ، كما يبرع فيهما فى خلق الجو العام . أما قصته الطويلة «**نداء المجهول**» فتتشابه مع «**سقوط بيت العريف**» لإدجار آلان بو ، حيث تخلق كل منهما جوًّا شبيهًا بالجو القوطى الملىء بالغموض .

وتمتد قائمة الرواد ، وهى قائمة تثير الإعجاب ، وتضم فى طياتها طاهر لاشين وإبراهيم المصرى وصلاح ذهنى الذين ساهموا بقصص كثيرة جيدة قلدها الكتاب الصاعدون ، فقد كتب كل كاتب تقريبًا قصصًا قصيرة فى مرحلة ما من تاريخه الأدبى ، كما ترك كل من توفيق الحكيم والعقاد وطه حسين ويحيى حقى وإبراهيم المازنى بصمته على حركة تطور هذا النوع الأدبى بأكثر من طريقة دالة ومؤثرة على الرغم من أن الكتابات الإبداعية لبعضهم لا تعد من أهم إنجازاتهم.

أما الجيل التالى فيفخر بوجود مشاهير مثل : إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى اللذين جربا طرقًا أخرى للسرد ، وينتمى كاتبانا – نجيب محفوظ ويوسف إدريس – إلى هذا الجيل الذى قيل عنه :

> **«يمكن اعتبار الكتَّاب ، وغيرهم كثير ... المتحدثين الأصليين باسم شعب تحتفظ مواهبه المتعددة وتواصله الإنسانى comunicative humanity وحكمته وقريحته بخصوبة لا تنضب ، كخصوبة أرض وادى النيل[٢] » .**

ويلخص يوسف الشارونى – وهو ناقد أدبى ذو مكانة – أسباب التأخر النسبى لظهور القصة العربية القصيرة فى شكلها الحالى[٣] ، فى نقده لدراسة عباس خضر تحت عنوان «**القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠**» ، بينما يمتدح الشارونى هذا الإسهام القيم ، يشير إلى أن خضر قد أعطى سببًا واحدًا لهذا التأخر ، وهو القضية التى كثيرًا ما يتم الحديث عنها ، قضية «الأصالة» التى جعلت الكُتَّاب العرب يتشككون فى هذا القادم الجديد ، أى القصة القصيرة .

ويضيف الشاروني أن هذا ليس إلا سبباً واحداً من عدة أسباب ، حيث يشير إلى ما توصل إليه سيد حامد النساج فى بحثه الطويل الذى يتتبع فيه تطور فن القصة القصيرة فى مصر منذ (١٩١٠) إلى (١٩٢٣) وذلك فى رسالته غير المنشورة ، لنيل درجة الماجستير :

«لقد تتبع (النساج) الصلة بين ظهور القصة القصيرة والعوامل الاجتماعية التى كانت ضرورية لإبداعها ولتكوين جمهور لها . وهذه العوامل هى شعبية الصحافة ، وانتشار التعليم واشتراك المرأة فى الحياة الاجتماعية» (٤) .

ويضيف الشاروني ، أنه وفقًا لما يورده النساج لم توجد هذه العوامل فى الوسط المصرى حتى بداية الحرب العالمية الثانية .

وربما يكون من المجدى بالنسبة لهذه الدراسة أن تعرض باختصار للطريقة التى يرى بها بعض النقاد العرب المعترف بهم - والذين يكتبون بالإنجليزية والعربية - المراحل المختلفة لتطور القصة القصيرة . فيؤكد عبد المجيد فى سياق كتابته عن الظهور والتطور والشكل :

«يرجع تاريخ القصة القصيرة بمراحلها المختلفة من الأسطورة والقصة الخرافية والحكاية والحدوتة إلى ضبابات العصور القديمة . ولكن القصة القصيرة كما نعرفها فى شكلها الحديث تعتبر عملاً أدبيا تمت كتابته

عن عمـد من أجـل قيمته الفنيـة ومن أجـل الإمتـاع ، ولا يجـوز خلطه بسـرد الأحـداث أو برواية مـخـتـصـرة ومكثفة» [٥] .

وهو يضيف أنها تختلف عن الرواية أساسًا في بنائها وطولها وفى أن القصة القصيرة يجب أن تتناول عددًا محدودًا من الشخصيات وخبرة واحدة ، على عكس الرواية ذات المجال الأوسع .

أما المنزلاوى فهو يعطى فى مقدمته لـ «**الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة**» تحليلاً أكثر عمقًا :

«النوع الأدبى الحديث للقص القصير الذى يكون فيه البناء مركزيًّا وليس أفقيًّا ، وفيه تتضح وحدة الموضوع والحدث ويقوم أساسًا على كشف الأزمة النفسية الذاتية لواحدة أو أكثر من الشخصيات[٦]**»** .

ثم يضيف تفسيره لظهور هذا النوع الأدبى فى الأدب العربى :

«يمكننا القول إنه فى الأدب العربى الحديث ، يتشكل الهيكل الرئيسى من عنصرين هما النماذج الغربية السابقة التى ظهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر ، وحاجة أصيلة شعر بها كل من الكاتب والجمهور لهذا الشكل الإبداعى المكثف ، وهى حاجة تولدت عن التغييرات الاجتماعية والثقافية المتشابهة مع تلك التى تسببت فى

ظهور هذا النوع الأدبى فى الغرب وتلك التى أثرت على الخيال العربى منذ الأعوام الأخيرة للقرن التاسع عشر وحتى اللحظة الراهنة».[٧] .

ويعقد شكرى غالى – وهو أيضاً ناقد غزير الإنتاج – فى تقديره لما أسماه «أزمة» القصة القصيرة مقارنات بين الأدب الروسى السوفييتى والمحاولات الحديثة للواقعية الاجتماعية فى الكتابة العربية المصرية . فهو يتحدث أولاً عن تأثير كل من الأدب الكلاسيكى الروسى والأدب السوفييتى الوليد الذى نما وتطور لأنه وجد نفسه فى مناخ متجانس ، أى النظام الاشتراكى المتكامل ، بينما ازدهر زميله المصرى فى نطاق مجتمع عميق فى برجوازيته ، ومع مجىء ثورة (١٩٥٢) لم تتغير الأمور بشكل راديكالى ، ومن ثم الأدب الاشتراكى الحقيقى فى مصر[٨] .

وهو يؤكد أن النخبة الطليعية فى أربعينيات القرن العشرين قد أدانت بسرعة عيوب الإمبريالية والإقطاع وغيرهما من الاتجاهات التى تأثرت بشدة بالتقاليد الأوروبية لكل من كافكا وإليوت وسترنبرج وقليلين غيرهم . كما أن هؤلاء المتلقين الذين كان عليهم بدورهم أن يشكلوا أو يؤثروا فى أجيال المستقبل اختلفوا هم أنفسهم فى الخلفية والتعليم ، ومن بين من نذكرهم : إدوار الخراط وفتحى غانم ومجدى وهبة ورمسيس يونان وأنور كامل وچورچى حنين ، حيث عكس كل واحد منهم اتجاهاً معيناً ، ولكن ما يجمعهم هو إيمان صادق بانتصار التغيير الاجتماعى والصورة التقدمية التى لم تتغاضَ أبداً عن تشكيل آمالها

وجانب آخر من النقد الأدبى الذى كتب فى مصر - والذى هو بالطبع أساسى فى أية دراسة عن المشهد الأدبى المعاصر - هو كتابات مثل مقدمة يحيى حقى لمجموعته القصصية «**عنتر وچولييت**» (الذى يعد عنوانها محاكاة ساخرة لشخصيتين رومانتيكيتين لكل الأزمان - عنتر ، البطل الشعبى العربى العظيم ، وچولييت معشوقة روميو ، أما الاختلاف الوحيد فهو كونهما قلبين تمتلكهما أسرة غنية وأسرة فقيرة على التوالى) . وتتتبع القصص مصير هذين البطلين «الشهيرين».

ويعرض حقى لمجموعته ، محاولاً أن يقيم العملية الإبداعية ويتعرض لمشكلات اللغة والأسلوب ، ويدافع عن استخدام بعض الألفاظ العامية (وهذا مثار جدل دائم فى الأدب العربى) ، فمثل هذه التقييمات النقدية قيمة ونادرة حقًّا فى الأدب العربى ، حيث تلقى الضوء على درجة فهم المؤلف وتنفيذه للعمليات الإبداعية . ويؤكد يحيى حقى أهمية الوحدة العضوية للعمل الفنى فى ذاته وكجزء من مجموعة كاملة ، كما يؤكد التأثير الكلى الذى تتركه المجموعة ككل . أما إسهامه النقدى المهم الآخر فهو «**فجر القصة القصيرة المصرية**» .

هوامش الفصل الأول

(١) عبد العزيز عبد المجيد ، «**القصة القصيرة العربية الحديثة : نشأتها وتطورها وشكلها**» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٥) .

(٢) Rooul et Laura Makarus, Anthologies de la littérature arabce contemporai Le romain et la nouvelle (Paris : Editions du Seuil, 1964), ;

(٣) يوسف الشاروني ، «**دراسات فى الرواية والقصة القصيرة**» (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٧) . ص ١٢١ – ١٣٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٤ .

(٥) عبد العزيز عبد المجيد ، «**القصة القصيرة العربية الحديثة**» ، ص ٧٣ – ٧٤ .

(٦) محمود المنزلاوى ، تحرير ، «**الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة**» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨) ، ص ١٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١٦ .

(٨) شكرى غالى ، «بعيداً عن أزمات القصة القصيرة» فى **قصص قصيرة** (القاهرة : نوفمبر ، ١٩٦٨) . انظر أيضاً كتابه «المنتمى» ، وهو دراسة ممتازة لنجيب محفوظ وثلاثيته .

الفصل الثانى

تأويل صورة الموت : موتيفة وجودية متكررة عند همنجواى وإدريس ومحفوظ وكامو

يتناول فردريك ج. هوفمان بعمق شديد فى دراسته الملهمة «**اللا الفانية : الموت والخيال الحديث**» طبيعة وتأثير دور الموت فى أعمال إبداعية عظيمة فى الأدب الغربى ، ويلقى كثير مما يقوله الضوء على تناول هذه التنمية الكونية فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس :

> **«للموت تأثير كبير على التقاليد الأدبية ، حيث يعتمد اختيار الصور والاستعارات على المحاذير والمحددات فى الوسط الحالى ، وعلى السهولة أو الصعوبة النسبية للاعتقاد (أو ما إذا كان قبول أو رفض ما لا يمكن علمه بطريقة مطلقة أمرًا بسيطًا أم صعبًا) ، وعلى طبيعة رؤية الإنسان لحالته فى أية مرحلة فى طريقه نحو الموت ، وعلى طرق الوصول للآخرة . وأحد أهم عناصر الرؤية الأدبية للفناء هو العلاقة الزمكانية التى تساعد فى أية لحظة على تعريف طبيعة الإنسان»** [١] .

وسوف يدرس هذا الفصل اختيار الصور والاستعارات فى ثمانى قصص قصيرة مختارة ، بالإضافة إلى تقنيات السرد والأدوات الأدبية التى تضعها فى مكانة مركزية فى إطار التقاليد الغربية الحديثة . وإحدى سمات الوجودية الأدبية منذ الحرب العالمية الثانية هى بلا شك الاتجاه المتنامى فى تقمص دور المتحدث الرسمى بالنسبة لجيل كامل ، وسوف تحاول دراسة هذه العينة من القصص القصيرة أن تعرف مفهوم «الوجودية» العربى كما تعكسه الأعمال الإبداعية لكل من محفوظ وإدريس .

ويوضح هوفمان عندما يستشعر صلة القرابة الأدبية التى تربط العمليات الإبداعية عبر الثقافات والأزمان أن :

«إحدى الصفات المهمة التى تميز الأدب المعاصر أنه يتتبع عن قرب التحليل التشخيصى الذى قام به سارتر للذات فى علاقتها بالواقع . وهذا ليس بالضرورة اعترافًا بفضل تأثير سارتر ؛ فمن غير المستبعد على الإطلاق أن بعض هذا الأدب (ولكن ليس الكثير منه) قد كتب مع جهل تام بسارتر ، ولكن يمكن بالتأكيد رؤية مدى ومساحة الذات كراو ، والذات كشخصية فى الأدب الذى كتب فى الأعوام الأخيرة من منطلق كونها استعارة علائقية أساسية ، لا توجد استحالة فى كونها بعيدة عن تلك التى استخدمها سارتر فى كتابه «الذات والعدم» (٢) » .

وهكذا تصبح الوجودية أحد أكثر الأشكال تعبيرًا عن التأمل فى الموت فى العصور الحديثة . وتنعكس وجودية إدريس ومحفوظ فى تناولهما الطبيعى وعمقهما النفسى ، كما يتضح تركيزهما على الذات فى تنوع وكثافة الصور والاستعارات المستخدمة .

وتشف دراسة أعمال إرنست همنجواى بدرجة مساوية عن الأهمية الحيوية للفرد والذات فى فلسفة الوجود التى تبناها ، فآراؤه حول الذات الأصيلة وغير الأصيلة – أى مفهوم «النادا» – لا تمثل سوى عناصر قليلة لفكره الذى يقيم علاقات وثيقة بينه وبين الوجودية[٣] ، كما أن انشغاله بموضوعى الموت والعنف فى العصور الحديثة هو بلا شك مدخل لتفسير أعماله ككل ، وقصصه القصيرة بصفة خاصة .

ومن هنا ستتم دراسة الانشغال الرئيسى بالموت فى أعمال محفوظ وإدريس بالمقارنة بهمنجواى وكامو .

يوسف إدريس :

يوسف إدريس هو كاتب قصة قصيرة فى المقام الأول ، فقد اعترف كل من الكتاب والجماهير فى جميع أرجاء العالم بتمكنه من أدوات هذا الفن ، كما تتسم أعماله المسرحية بالقدر نفسه من التميز ، فقد احتفى النقاد بمسرحيته «**الفرافير**» ، وهى كوميديا شديدة السخرية تبحث فى العلاقة العبثية بين الإنسان وسيده ، اعتبرها النقاد إحدى أفضل

المسرحيات فى عصرنا الحديث ، كما هنأوه على استخدامه الرائع للعامية .

لقد ولد يوسف إدريس فى عام (١٩٢٧) وتوفى فى أغسطس من عام (١٩٩١) ، وقد شب وأنهى دراسته الثانوية فى الأقاليم بعيداً عن القاهرة ، ثم قدم إلى العاصمة ليستكمل دراسته فى مجال الطب حيث تخرج فى عام (١٩٥١) . وقد تركت فترة نيابته وإقامته فى مستشفى قصر العينى وعمله لاحقًا كمفتش صحة فى الدرب الأحمر ، وهو أحد الأحياء الشعبية بالعاصمة ، بصماتها على كتاباته ؛ فقد عكست مجموعته القصصية الأولى - **أرخص ليالى** - اهتمامه العميق بالمشكلات الملحة التى كان يشهدها يوميا كطبيب يحارب كلاًّ من المرض والجهل والفقر .

وعلى عكس محفوظ الذى يؤكد تأثير بعض كبار كتاب الغرب من ديستوفسكى إلى توماس مان ، يعترف إدريس أن قراءته الجادة كانت قليلة للغاية قبل أن يؤكد ذاته كواحد من أفضل الكتاب فى مصر ، فقد انطلق هذا النبض المبدئى من الأعماق . وقد ساعدت مجموعات قصصية أخرى ، بالإضافة إلى الروايات والمسرحيات على تحديد النهج الذى سوف يتبعه فى النهاية ، فقد تخلى عن العمل فى مجال الطب وكرس نفسه تمامًا لكتاباته ، كما أسهم أحيانًا ببعض الكتابات لجريدة «الأهرام» اليومية وسافر كثيراً لأسباب صحية ولإعطاء المحاضرات الأكاديمية ؛ ومن ضمن هذه الأسفار عدة زيارات للولايات المتحدة .

ومعظـم القصص التى تتعرض لها هذه الدراسة مأخوذة من المجموعات التالية : «**لغة الآى أى**» ، و«**مسحوق الهمس**» ، و«**بيت من لحم**» ، وهى تمثل الكاتب فى أفضل حالاته ، ومثل أعمال محفوظ ، انتقل كثير من أعمال إدريس إلى وسائل أخرى بنجاح كبير ، وقد تم الاعتراف بإدريس كأحد أكثر الكتاب تمكنًا من حرفته ، كما ترجمت كثير من أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والروسية وغيرها من اللغات .

الوجودية والفكر العربى :

لقد بحث عدد كبير من الفلاسفة الغربيين والعرب فى الصلة بين الوجودية والفكر العربى وتوصلوا إلى تأكيد هذه الصلة ، ولكن من الضرورى أن ننظر بتعمق إلى النتائج التى توصل إليها أحد المتحدثين باسم الوجودية العربية من أجل فهم تجليها فى الأدب المعاصر بصفة عامة ، وفى أعمال محفوظ وإدريس بصفة خاصة .

فقد كتب عبد الرحمن بدوى - وهو أحد أكبر أساتذة الوجودية العربية - عدداً هائلاً من الأعمال حول التشابهات المذهلة بين الفلسفة الإسلامية التقليدية والوجودية الحديثة[٤] .

وقد طرح بدوى على نفسه السؤال المعقد عما إذا كان من الممكن لمفكر مسلم أن يكون وجوديًا فى إطار تقاليده الثقافية ، وقد تتبعت

دراسته الرائعة «**الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى**» الصلات المتأصلة بين الصوفية والوجودية وأكدتها

> **«هناك صلات قوية بين هذين الاتجاهين – الوجودية والتصوف – من ناحية المبدأ والمنهج والنهاية المبتغاة ... فالاتجاه الصوفى يقوم على عقيدة الذاتية ، أى أنه لا يعرف وجودًا حقيقيا آخر غير وجود الذات (الذات الفردية) individual subject».**[٥]

وهكذا تضع كل من الصوفية والوجودية الإنسان فى مركز كل الأشياء ، وقد أوضح بدوى كيف أن مفهوم الإنسان الكامل فى الصوفية يتفق مع مفهوم «الواحد الفرد» لكيركجارد ، وهو حجر أساس فى الفكر الوجودى

> **«تحقق فكرة الإنسان المثالى الاتحاد بين التصوف والوجودية انطلاقًا من التوجه الإنسانى . وقد وجدنا فيها بالفعل أقوى تأكيد على هذا التوجه الإنسانى ، بما أنها تنطوى على تأليه الإنسان . أما الوجودية فتجعل الوجود الإنسانى بدلاً من الوجود الإلهى»**[٦] .

وتعكس قصص إدريس ومحفوظ هذا المفهوم المركب للوجودية فى الصوفية ، فـ «**حكاية بلا بداية ولا نهاية**» تتخذ من زعيم صوفى بطلاً لا يحاول أن يشتبك مع محيطه الوجودى ويلاحظ أخيرًا أن اعتقاداته الصوفية الخالصة تتطابق مع اعتقادات ابنه المتمرد .

كما تكشف استنتاجات بدوى الغطاء عن الصلات المدهشة بين هذين المفهومين ، وتجعلهما متزامنين ، وقد كان التشابه بين التعريف الصوفى والتعريف الوجودى لمصطلح «قلق» كما قدمه بدوى هو الإشارة التى دلته إلى طريق البحث

«لقد وجدت لدى الصوفية تعريفًا للقلق يتطابق حرفيا مع تعريف هيدجر له ... هذا التعريف [...] ندين به للشيخ أحمد ضياء الدين الكمشخنالى النقشبندى الذى أورده فى كتابه «جامع الأصول فى الولاية» (٧) .

فتعريف القلق كما يُخبَره الفرد يترجم نفسه إلى شعور بالاغتراب فى مواجهة كل ما هو غير حقيقى وإحساس بالانفصال عن الكون المحيط ، وقد كانت هذه خلاصة فكر الفيلسوف الصوفى منذ مئات السنين ، قبل أن يصيغ مؤيدو الوجودية المحدثون نظرياتهم . كما يضيف بدوى إظهار توازيات أخرى بين أنماط الفكر عند كيركجارد وأسلافه من الصوفيين ، فقد استخدم كل منهم النصوص الدينية كأساطير لتفسير مفاهيمه الوجودية .

«وهذا هو ما فعله بالضبط المتصوفة المسلمون ، وخاصة الحلاج والسهروردى وابن عربى . فقد تمثل الحلاج – على وجه الخصوص – حياة المسيح ، فتمسك بأن يعيشه وجوديا وأن يعبر عنه فى صورة شاملة بحيث

تصبح تلك الصورة أساسًا للتحليلات الوجودية ... كما فعل كيركجارد» [٨] .

وهكذا فمن المعقول أن يجد الوجودى مكانًا لنفسه فى الفكر العربى الحديث وفى القصة العربية الحديثة أيضًا ، وليست محاولة إيجاد أصول لهذا فى التراث العربى رفضًا للتأثير الحديث ، فلم يكن لهذه التشابهات أن تتضح فى غياب النموذج الغربى ، ويعكس كل من محفوظ وإدريس فى قصصهما كلا هذين المصدرين الثريين للفكر الوجودى .

«هذا الأدب – وهو من أحدث الآداب فى العالم – يقدم بالنسبة للغرب اهتمامًا مزدوجًا بتغذيه على فنه وبالتمايز عنه» [٩] .

ومن هنا ينبع تفرد الأدب العربى المعاصر وأصالته ، فى أن يستوحى النماذج الغربية مع الحفاظ على أصالته .

وقد أصبح النقاد الغربيون على وعى بتجليات الوجوديات فى الأدب العربى المعاصر ، فتقدم لنا ڤينسنت مونتى فى مقدمة « **الأنطولوجيا مزدوجة اللغة للأدب العربى المعاصر**» تحليلاً دقيقًا لهذا الأدب الوليد .

«إن الكتاب العرب المعاصرين ، مفسرى العالم الشرقى أو الأفريقى ، مدنيين كانوا أو ريفيين ، يسبحون كأقرانهم الأجانب ، فى أنهار الآداب العالمية التى لا شطآن لها . نادرون هم أولئك الذين لم تمكنهم ثقافة -

مزدوجة أو ثلاثية من الاطلاع على الأعمال الأصلية ، والتى كثيرًا ما أقبلوا على ترجمتها إلى العربية» (١٠) .

وهكذا تعترف بعالمية هؤلاء «المفسرين» للواقع العربى المعاصر ، فتحت عنوان «الوجودية» تكتب فى الجزء السادس من تلك المقدمة ملخصًا لما يعنيه هذا المفهوم بالنسبة للعرب . وفى تعليق على جاك بيرك – وهو ناقد فرنسى بارز آخر كتب بعض أكثر الكتابات عمقًا وحساسية عن الأدب العربى – توضح مونتى :

«يرى جاك بيرك أن هناك ثلاث خصائص أساسية يجب أخذها فى الاعتبار : الخلط بين الطبيعة والعالم السياسى (الطبيعة عند العربى هى «الآخرون») ، وهيمنة الرمز على الواقعى (الكلام لا ينبئ فقط ولكنه يستثير) ، وقوة الإحساس . إن الوجودية فى هذا الجو الشعورى فكرة – قوة من الممكن أن تؤدى إلى المشاركة السياسية والاجتماعية ، كما تؤدى إلى الإحباط أو العدمية ، أو بالطبع إلى الطريق الثالث ، طريق التمرد . ولنفكر فى سارتر وكامو والوجوديين المسيحيين (من دى كيركجارد إلى جابرييل مارسيل) !!!» (١١) .

فمن خلال دراسة قصص الكاتبين – محفوظ وإدريس – يظهر بما لا يدع مجالاً للشك الحضور الطاغى للفكرة المهيمنة وهى الوجودية

التى تترجم نفسها فى كل تلك الأشكال التى ذكرها بيرك ، سواء فى «الالتزام» أو «التمرد» أو الاعتراف المتطرف باليأس ، أى العدمية ، ومن هذا المنظور يصعب على المرء ألا يشعر بالتشابه بين أعمالهم وأعمال همنجواى وكامو .

وفى مقدمته لطبعة (١٩٦٤) من «**أنطولوچيا الأدب العربى المعاصر**» يؤكد چاك بيرك مرة أخرى على مركزية الوجودية بالنسبة للقص العربى المعاصر ، فكان قد كتب مقالاً فى عام (١٩٥٩) بعنوان «**القلق العربى تجاه الزمن الحديث**» وفيه يبحث فى الآثار المزعجة للغرب على الروح العربية . ويضيف فى حاشيته :

> «**إنه يجب التوقف عن إحصاء الكتابات العربية الحديثة عن القلق أو ما شابه ذلك ، فتلك الكتابات عديدة**» .

ويعيد چاك بيرك التأكيد على أهمية هذه التيمة فيما يلى :

> «**إن الماضى الجليل لمصطلح «قلق» والمستخدم اليوم للتعبير عن القلق angoisse يستدعى ظلال المعانى اللازمة . إن اضطرابات عدم التوافق ، هذا النوع من الطنطنة الذى يخلق جسداً منزوعاً عن جلده ظهر عند العرب قبل أن يقرءوا كيركجارد ... لا يمنع اتخاذ هذا المفهوم اليوم – مصحوباً بالمفاهيم المجاورة من كبت وحرمان – اتساعاً لا يمكن شرحه إلا بتبنى نماذج أجنبية**» (١٢) .

ويتضح بجلاء فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس أعراض «الإحباط» و«العزلة» ، وهذا بصرف النظر عن جذورهم الأصيلة – كما يؤكد بيرك – لا يمكن أن يفسر إلا من منطلق «نماذج غربية» .

وسوف تتناول هذه الدراسة الوجودية الأدبية ، وليس الجانب الفلسفى البحت منها فى أعمال كامو ، بالإضافة إلى كتاباته الفلسفية التى سيتم الرجوع إليها كخلفية للدراسة .

وقد تم اختيار الكتاب الأربعة كممثلين ومتحدثين عن أزمانهم ، ولمهاراتهم الفنية ككتاب محترفين للقصص القصيرة ، والأهم من هذا لاهتمامهم العميق بفهم الإنسان ومكانه فى هذا الكون .

همنجواى وإدريس ومحفوظ وكامو فى مفترق طرق الوجودية :

لقد لخص چون كرويشانك فى دراسته الملهمة عن ألبير كامو المشهد الأدبى بعد الحرب العالمية الثانية فيما يلى :

> **«لقد أنتجت أكثر الكتابات تأثيرًا فى خلال العشرين عامًا الأخيرة أدبًا فلسفيا فى معظمه ، والسبب فى ذلك يظهر فى شقين ، فالكتاب الوجوديون بالإضافة إلى كتاب أفراد بأعينهم مثل كامو يؤكدون فى المقام الأول الطبيعة الفردية والمجسدة لما يعتبرونه تفكيرًا فلسفيا سليمًا ، فهم**

يتجنبون العموميات غير المرتبطة بزمن معين ، ويبحثون عن الحقيقة فى الخبرة الإنسانية المباشرة» (١٣) .

وهذه الرغبة فى تناول الخاص والمجسد فى مواجهة الفلسفى والمجرد البحت هى الصفة المشتركة بين الكتاب العرب وأقرانهم الغربيين . كما أن أعمالهم تشهد على عصر تميز بتصاعد الصراع والفشل فى التواصل . ويظهر هذا جليًا فى قصص محفوظ وإدريس فى رفضهما للأشكال والمواقف التقليدية وفى ثورتيهما ، فالثورة عند الكتاب الأربعة هى فى النهاية باسم قيم ومثل إنسانية فى جوهرها ، والرابطة القوية الأخرى بين كامو ونظيريه المصريين هى التراث العربى - شمال الأفريقى الذى ينتمى إليه .

«تتمثل فردية وضع كامو فى حقيقة أنه شمال أفريقى ذو أقرب صلة ممكنة مع أوروبا الحاضر ، فبما أنه قد شب فى الجزائر ، فهو ذو حس عميق بالحيوية المستمرة لما يمكن تسميته بـ «النظرة الإغريقية للحياة» ... وهكذا فإن الصراع الذى يميز فكره هو صراع جغرافى بقدر ما هو زمنى ، مما يسمح له بأن يجمع بين الالتزام والموضوعية بطريقة غير معتادة ، وهذه الازدواجية هى المحرك الرئيسى لكتاباته ، كما أن كتاباته بصفة عامة هى محاولة لحل هذا الصراع المزمن» (١٤) .

وهكذا فإن كامو ، بتبنيه واعتناقه لما أسماه «فكر النهار» أو «فكر الشمس» الذى يضع الإنسان فى مركز كل الاهتمام ويدعو إلى مثال الاعتدال ، يتسق مع طبيعته (البحر متوسطية) وتراثه الذى يشاركه فيه محفوظ وإدريس ، فقد سعى همنجواى إلى مناطق أفريقية وبحر متوسطية وتشرب بروح هذه الأراضى ، رغم كونه قد ولد فى الجانب الآخر للأطلنطى .

وبالرغم من أنه لم تكن لهمنجواى صلات رسمية بالمدرسة الوجودية فى الفكر (وهو يتشابه فى هذا مع محفوظ وإدريس ، كما أنه قد قيل أن كامو قد أبدى رفضًا لاعتباره مرتبطًا رسميا بالوجوديين) ، فإن أعماله ذات صلة بالتأكيد بالرؤية الوجودية للعالم ، والتشابه فى نظرة الكتاب الأربعة للعالم هو الذى يفسر نظيره الذى يوجد فى فلسفة الحياة عندهم ، فالوجودية بصفتها طريقة تعبير وليست نظامًا ، تدعو بالتالى إلى تنوع التفسيرات والتطبيقات .

ويعلن چون كيللنجر فى دراسته عن همنجواى عن معتقده :

«أعتقد أن هذه «النادا» nada كما يستخدمها همنجواى هى فى الأساس عدمية الوجوديين ... ولا يحتاج همنجواى أن يكون فيلسوفًا حتى يوظف الفكرة لأنها لم تكن إحدى مواد الفلسفة التقليدية على الإطلاق» (١٥) .

فمفهوم «النادا» – وهو البحث عن الأصالة من خلال تفعيل العنف وإيجاد الذات الحقيقية فى مواجهة الموت وفقدان الإيمان بالدين التقليدى

المؤسسى والبحث عن بعض أخلاقيات الحب لتحل محل «الآلهة الأموات» – هو أرض مشتركة بين همنجواى والوجوديين المصريين . وقد صرح محفوظ فى مقابلة سجلها يوسف الشارونى فى معرض تقييمه النقدى لتطور محفوظ كأديب ، عندما استشعر المناطق المشتركة بينهما .

> **«لقد قارن محفوظ نفسه بإرنست همنجواى وقال إنه قد عاش حياته ونقل أدق تفاصيلها إلى قرائه ... فالخبرة التى ربما قد افتقدها همنجواى فى بيئته المحيطة ، سعى للحصول عليها عن طريق السفر إلى أية بقعة على وجه الأرض لكي يعيشها ويكتب عنها ، أما أنا فالكتابة بالنسبة لى هى عذاب وتحطيم أعصاب ، فوظيفتى الحكومية تستغرق الجزء الأكبر من اليوم ... أما بالليل فأنا أمسك قلمى وأكتب لمدة ساعتين على أحسن تقدير ولا يمكننى استغراق وقت أطول فى الكتابة . الناس تسمى ما أكتبه أدبًا خالصًا ، أما أنا فأسميه أدب موظفين»** [١٦] .

وهكذا يعبر محفوظ عن استيائه من الصعوبات التى تواجهه فى محاولته الحفاظ على طاقاته الإبداعية ، كما أشار أيضًا إلى الاختلاف فى طبيعة التجربة بينه وبين همنجواى الذى بحث عن أراضٍ غريبة وفضاءات مفتوحة ، بينما يجب عليه هو أن يغوص فى أعماق وعيه ليجد تجارب مماثلة مناسبة .

أما انشغال إدريس بتيمة الموت كوسيلة للكشف عن الذات الحقيقية وللحرية فهى تتفق ومواجهات همنجواى التى لا تتوقف لحالات العنف – الموت ، فكلاهما يتحدث عن اعتقاده الذى لا يتزعزع فى قيمة اللحظة وقيمة الحياة على هذه الأرض ، فالشيخ على فى قصة «طبلية من السماء» يصيح ملوحًا بقبضته نحو السماء مطالبًا بوليمة، حيث لم يعد يحتمل جوعه، وهو يعى أنه لا يوجد عزاء فى الانتظار ، فهذه اللحظة الآنية فقط هى المهمة .

«وإنت بتقول فيه فى الجنة عسل نحل وفواكه وأنهار لبن . ما بتدنيش منهم ليه .. مستنى أما أموت م الجوع علشان أروح الجنة وآكل من خيرك»(١٧) .

وفى سياق مختلف يجعل همنجواى بطله روبرت چوردان يفصح عن "profession de foi" .

«وإذا لم يكن هناك شىء يدعى وقت طويل أو بقية عمرك أو منذ الآن وحتى .. بل هناك الآن فقط ، فالآن إذًا هو الشىء الذى يستحق المدح وأنا سعيد جدا به ، الآن ، الآن بكل اللغات ، الآن ، الآن كلمة ذات رنين غريب فقد تكون العالم كله وحياتك أيضًا» (١٨) .

وقد عبر كامو بطريقة رائعة عن هذا الجانب المهم من كتابات همنجواى وإدريس عندما قال فى مقاله «الأفراح» :

«لو كانت هناك خطيئة ضد الحياة ، فهى ليست اليأس منها بقدر ما هى طموح لحياة أخرى» .

وهذه هى السمات المشتركة بين الكتاب الأربعة ، ولكن تبقى بعض الأفكار عن اللغة ذات المكانة ، اللغة العربية التى قد مرت بمراحل إحياء تجعلها ميسورة لكل تيارات الفكر الحديث .

«إن العربية المعاصرة – وهى لغة سامية صُبَّت فى قالب ثقافة قديمة وسحيقة بالنسبة للغربيين – وصلتنا فى الأساس من ماضٍ محمل بصلات وأصداء أجنبية على الفكر غير العربى» (١٩) .

ومع ذلك استطاعت عبقرية اللغة أن تتمثل فى كيانها أهم الاتجاهات غير العربية ، وأن تضيف إليها أصالة خاصة مستخلصة من مصادر لا حصر لها ، فقد كانت اللغة العربية التى تم تجديدها أداة لعصر النهضة السياسى لجمهورها .

ويكون على أية دراسة للأدب العربى المعاصر أن تتعرض للمسألة المعقدة الخاصة باللغة وإدخال العامية ، وسوف يتناول الفصل الخامس جزئيا هذه القضية الخلافية التى شغلت الدوائر الأدبية فى فترة الخمسين سنة الماضية، فقد تم قبول ظهور المستوى الوسيط للفصحى كوسيلة أدبية ، ومعظم القصص القصيرة التى تقدم هنا تستخدم هذه اللغة الجديدة ، وفى محاولة للإجابة عن هذا السؤال الخالد حول الإبداع

ومعنى العمل الأدبي ، يقول جاك بيرك – الناقد الذى حلل وتمثل الروح العربية بعمق وبصيرة نافذة لا يمكن مجاراتها ، وقبل كل شيء ، بحب وإعجاب – يجيب بفصاحته المعهودة :

«ولكن فى العمل الفنى ، ما الذى يمثل المضمون ؟ هذا السؤال صعب فى كل بلد وفى كل زمان ، وقد زاده العرب تعقيداً – كما ذكرنا – بسؤال أصعب : ذلك الذى يفرضه لسان انفصلت قيمه الشعورية بل والجمالية عن قيم التوصيل بسبب الاختراق الغربى . فالسؤال يفرض نفسه عليهم إذن ، ولكن فى ظروف أكثر حدة ، الجدل نفسه الذى طرحه السيرياليون فطرحوا عنهم القيمة العملية للغة وارتباطاتها الفكرية وبحثوا على غرار ريمبو عن كيمياء جديدة» (٢٠) .

إن هذه التركيبات الكيميائية الجديدة هى التى سنحاول الكشف عنها .

تحليل تناول الموت فى قصص قصيرة مختارة :

الموت واحدة من التيمات المتكررة فى قصص يوسف إدريس القصيرة ، ففى بعض المجموعات يتم تناول موت الأب كنموذج نمطى جمعى يظهر مع جوانب أسطورية ، ففى إحدى المجموعات الأولى

وهى «**حادثة شرف**» تتناول قصة «اليد الكبيرة» هذا الموضوع بطريقة تقليدية ، وفيها يعود الابن إلى بلدته بعد موت أبيه ويدور فى ذهن الراوى ، الذى يعيش مرة أخرى لحظات من التقارب العائلى والدفء والحب بتكثيف كبير ، وكلها قد ذهبت الآن ، يدور حوار بين الماضى والحاضر ، ومن خلال استخدام زمن المضارع المستمر ، نشترك فى واقعية المشهد

> **«نجلس ، عائلة تواجه الحياة ... ساعة تتبخر فيها الأحزان والمتاعب ... والعائلة صغيرة والحياة كبيرة ، والطريق شاق ، ولكن لها هى الأخرى ساعتها ، ساعة كتلك ، اللمبة الغاز مشتعلة والحجرة أرياف ، والسرير له ناموسية ، والكنبة تضيق بنا ، وفى الصيف لنا جلسة فى الفضاء أمام الباب ، وأبى سعيد ، جالس بيننا كالإله ، كلنا نحبه ، ونذوب فى حديثه»**[٢١] .

ويزيد توتر هذا المشهد الموحى الذى يعيشه الابن العائد بكثافة من خلال المفردات المتناقضة للبيئة المحيطة – العارية والجرداء ، كما نجح الاستخدام الشاعرى للغة فى خلق إحساس بالألم والفقد . ويتبع هذا المشهد الذى يصور عائلة تترابط بحثًا عن إرشاد وحماية الأب ، يعضده إحساس بالدفء والحب ، مباشرة مشهد للخواء «والشمس خنقها العصر الضيق ، لقد هجر المكان ، فيصدر صرير عن أبواب المنزل وتبدو الحجرات أكبر ، ويسود اللون الأصفر» ، والواقع أن القصة كلها مصبوغة بشحوب الموت فيما عدا المشهد الوحيد الذى يصور تجمع الأسرة .

«والشمس صفراء ، فى صفرتها هدوء وسكون ومرض ، وبلدنا أيضًا تقبع صفراء ببيوتها المصنوعة من الطين» ص ٥٦.

وأيضًا :

«وشعاع شمسى قد اخترق بئر السلم ، وسقط على أرض الصالة فصنع دائرة صغيرة من الضوء الأصفر» ص ٧٤ .

وتأتى قمة التأثير التراكمى لكل هذا فى الإدراك المفاجئ أن الأب قد فقد إلى الأبد .

« أبى هنا إذن . تحت هذا القبر . كل هذه الكمية من الحجارة والتراب والأسمنت فوقه ، وهو الذى لم يكن يحتمل إغلاق نافذة الحجرة ساعة ، أبى هنا نائم ، وملفوف بالكفن التيل المخطط وفوقه الكفن الأبيض ، وحوله كل تلك الوحشية ، وعيونه مغلقة . أبى هنا ، لا يمكن أن يكون راقدًا ، فلم يكن يحتمل الرقاد الطويل . لابد أنه جالس . أجل ، إنه جالس . جالس القرفصاء وكأنه يقرأ التحيات ، وقدمه الكبيرة متنية تحته وأصبعه السبابة تتحرك ، وعيناه إلى أسفل ، وكأنه يصلى . ها هو قد ختم الصلاة .

وقلت : سلام عليكم

ولم يرد ..» ص ٧٧ .

فيبدو كأنه يدرك تمامًا واقع الموت فقط عندما يعيش المشهد مرة أخرى . وتعج القصة بصور الموت مثل الصور التى تم ذكرها سالفًا بالإضافة إلى الصور المتكررة للخواء والفراغ والخسارة .

«المصباح يكاد نوره يختنق» «والشمس خنقها العصر الضيق» «وأشجار الكافور طويلة وحيدة جرداء» .

وتسهم الظلال والهمسات جميعها فى خلق التأثير الكلى للموت ، وفى تنويعه على التيمة نفسها يقدم يوسف إدريس بعدها بسنوات قليلة ، فى قصة «**الرحلة**» من مجموعة «**بيت من لحم**» معالجة أكثر تعقيداً ، ففى هذه القصة يتناول إدريس بوضوح أسطورة فرويد كلها ليكشف عما يدور فى العقل الباطن للابن ، وهو ينقل أباه الميت الجالس فى الكرسى المجاور له فى السيارة ، وكأنه حى فى أنحاء المدينة ، فـ «رحلة الموت» هذه هى رحلة حياة أيضًا ، حيث يعيد الابن التفكير فى العلاقة الأبدية بين الأب والابن بجوانبها الأسطورية ، ففى البداية يبدو موت الأب بالنسبة له وكأنه تحرر من القهر الأبوى

«إما حياتى أو موتك ... لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا»[٢٢] .

ويتناول إدريس هنا النموذج النمطى الجمعى لعلاقة الأب والابن «**تريد أن أكون أنت وأريد أن تكون أنا**» ، وتبادل الأدوار هو جانب يتم استخدامه كثيراً فى ثنايا القصة ، ومن ناحية أخرى نجد أيضًا حب الابن التقليدى لأبيه ، والألم والحزن لفقد الأب ، وهو يمثل الذات العليا .

ويجتمع فى هذه القصة كل من الشكل والمضمون لخلق وتصوير التيمة ، رحلة الموت ، فالموت بصفة عامة وموت الكبير بصفة خاصة – الأب أو السلطة الأبوية – يعنى السفر جنبًا إلى جنب مع من يخلفه واستمرار الحياة ورفض الموت .

«**ولقد تركتك .. عامدًا فى الطريق تركتك .. فى العربة نفسها تركتك وتركتها لك قبرًا ولحدًا . وهأنذا أكملها وحدى ، وعلى قدمى أسير حزينًا للفراق تمامًا . لكن – وهذا هو المؤلم – سعيد بالخلاص منك ، سعيد أنى تركتك وتركت العربة لك . سعيد أننى حتى على أقدامى أسير ، وأستنشق الهواء ، الهواء النقى الذى ليس فيه أبدا تلك الرائحة الملعونة الغالية .. رائحتك** » ص ٨٠ .

ففى هذه القصة التى كتبت فى عام (١٩٧٠) وتم نشرها بعدها بعام ، يمكننا أن نرى بوضوح منهجًا مختلفًا للاقتراب من موضوع الموت عنه فى المعالجات السابقة ، فإدريس مشغول هنا بالنمط الجمعى ما فوق التاريخى : نمط الأب الأول الذى يخلعه الابن عن عرشه ، فقد نجح فى تقديم هذه الأسطورة فى لغة الحياة اليومية الحديثة لرجل أعمال قاهرى ينتقل بأبيه الميت من أحد أطراف المدينة إلى طرفها الآخر ، فى محاولة لتجنب الإشارات الحمراء وأسئلة ضباط المرور على الطريق . مثله فى ذلك مثل چويس فى قصته «**أهل دبلن**» ، كما يختار إدريس المدينة مكانًا لقصصه ، ففى قصة «**الميت**» يتعرض البطل جابرييل

كونردى للموت وبالتالى يحصل على رؤية جديدة لنفسه ، وفى كلتا القصتين تعتزل الشخصيات الرئيسية الناس لكى تتأمل فى كونية الموت ، الموت الذى حررها .

وفى مجموعة «**حادثة شرف**» يقدم لنا إدريس تنويعات كثيرة على هذه التيمة، فقصة «شيخوخة بدون جنون» هى توسل محزن ومؤثر من أجل غير المرغوبين والمهمشين على هذه الأرض ، ففى هذه القصة يعتمد إدريس على عمله السابق كمفتش صحة ، وهى الوظيفة التى أمدته بكنز من الخبرات التى كثيراً ما استمد منها مادة لقصصه ، وهو يتناول الموت هنا كإحدى خبرات الحياة اليومية، كروتين يتدفق مع الحياة فى الوقت نفسه ، ويلعب الطبيب الذى يسرد القصة على هذا الوتر قائلاً : «**فى صباح كهذا مات عم محمد ... يومها بدأت العمل بالتصديق على شهادات الميلاد**»[٢٣] وبنغمات حزينة يستطرد ليخبرنا بالروتين الذى تتضمنه الإجراءات البيروقراطية للموت «**وللأموات هم الآخرين عالمهم .. فبعد موته**» يكتسب عم محمد فجأة أهمية كبرى فى عينى الإدارة ، بينما لم يكن أحد يدرى بوجوده الحزين على مدى تلك السنوات الطوال التى عاشها ، أما الآن فهم يرفضون أن يجعلوه يمضى إلى مثواه الأخير ، حتى ينعم أخيراً ببعض الهدوء ، ومن المفارقات أن عم محمد قد تعامل مع الموت طوال حياته ، فقد كان حانوتيا يكسب قوته من الموتى ، وكان هو نفسه بشيراً بالموت، لا يتكلم ولكنه ينق بأحباله الصوتية الجافة . فالموت بالنسبة لعم محمد كان حقا مناخه المألوف

الذى كان يشعر فيه بأكبر قدر من الراحة . وقد كان خبيرًا به لدرجة أنه غالبًا ما كان يتطوع بأن يوفر على الطبيب رحلة إلى فراش موت أحد المخلوقات البائسة فى إحدى الحارات التعسة فى المدينة القديمة، وكان يتأكد بنفسه ما إذا كان سبب الوفاة طبيعيا أم لا ، عندها يوثق الطبيب الوفاة ويوقع شهادة الوفاة . وقد فاز عم محمد – ذلك الخبير الأمى – بحب وثقة جميع من حوله ، وخاصة الطبيب الذى اكتشف فى ذلك الصباح أنه فقد صديقه إلى الأبد ، وقد كان عليه أن يوقع شهادة وفاته مؤكداً أن وفاته كانت بسبب الشيخوخة ، شيخوخة بدون جنون ، فالحانوتى الذى عرف بين زملائه بالحكمة والتعقل هو اليوم موضع شك لأن القانون يجب أن يتأكد أنه قد مات عاقلاً . وإدريس هنا فى أقصى حالات السخرية المريرة حول الموقف وهو شديد فى إدانته لسير الأشياء ، فتتحول الحقائق البسيطة إلى قصة مملوءة بالإيحاءات ، كما قد تم اختيار شخصياته – الحانوتى والطبيب – بعناية لبحث موضوع الموت ، فربما لا تكون للقصة حبكة بالمعنى التقليدى ولكنها تدور بالفعل حول محور الموت ، فهى تقديم تعبيرى لحالة ، حالة الطبيب وهو يتأمل الموت عندما ينقض على شخص قريب منه ، فقد أخذ عم محمد كقضية مسلم بها نوعًا ما ، ولم يفكر مطلقًا فى احتمال موته ، ثم يفاجأ يومًا – بعد أن يوقع سلسلة من شهادات الميلاد – أن عليه أن يواجه حقيقة أن زميله يحتاج الآن إلى توقيعه كى يرحل أخيراً . فمواجهته للموت هذه المرة ذات معنى حقيقى ، فهو ليس جثة هامدة وجامدة ، ولكن كيان عرفه جيداً وعمل معه ، بل وأحبه وقدره . الموت هذه المرة حقيقة ، وقد

استطاع إدريس أن يجعل من هذا الوجه البسيط لحظة قوية ومؤثرة . بل هو يتخطى ذلك حيث يجعل القصة منبرًا ينعى فيه هذه «الحالة الإنسانية» التى لا ترأف بنفسها . ومثله فى ذلك مثل دكتور ريو فى قصة «الطاعون» لألبير كامو ، يسجل الدكتور هنا الحقائق بطريقة باردة وغير منحازة ، فهو لا يصدر أحكامًا خلقية «على الأقل ليست مباشرة» . فهو - مثله فى ذلك مثل ريو - يأخذ صف المهمشين والبؤساء ، وهو يدرك أيضًا أننا جميعًا نحمل جرثومة الموت ، وأننا لا نقف قط لنتأمل هذه الحقيقة ، فمثله فى ذلك مثل كامو ، يتناول إدريس الموت هنا كواقع لا يمكن تجنبه ، واقع يجب أن نواجهه ونتأقلم معه كل يوم ، فكلاهما يتعامل مع موضوعه بحيادية ، وكلاهما يعطى انطباعًا متعمدًا بعدم الانحياز ، ولكنهما فى الواقع ملتزمين تمامًا بإظهار ونكأ جراح إنسانية معذبة . وهكذا يتناول إدريس فى قصصه مأساة الإنسان فى عالم عبثى ، فمأساة الطبيب فى فداحة إدراك ميرسو نفسها لعبثية حياة الإنسان .

وهذا شعور ينبع فى الحالتين من الوعى بالفناء . فكما يشير كامو فى «**أسطورة سيزيف**» أننا جميعًا محسوبون «برياضة بقع الدماء التى تسيطر على مصير الإنسان» ، أما الطبيب فى قصة إدريس فهو مثل أبطال كامو ، رجل عادى امتلك قبل اكتشافه للعبثية - آمالاً وطموحات وعقيدة بأنه حر فى تنظيم حياته ؛ ثم أدرك أن كل ما آمن به قد تبخر فى مسحة واحدة من عبثية الموت ، وهذا ما لخصه كامو ببراعة فى قوله :

«ولكن العبثى هو مواجهة هذه اللاعقلانية وهذه الرغبة المولعة بالوضوح ، والتى تتردد أصداؤها فى أبعد أعماق الإنسان . العبث يرتبط بالإنسان بقدر ارتباطه بالعالم» (٢٤) .

وينتج العبث أيضًا من الصراع بين إدراك الموت والرغبة فى الحياة ، من التصادم بين طلبنا للفهم والغموض الحتمى للوجود كله .

قصة «المأتم» من مجموعة «**أرخص ليالى**» هى قصة لاذعة أخرى ، ففى هذه المرة يقف الحانوتى مساومًا شيخ المنطقة حول عدد المآتم التى أحياها الأخير فيصر المتولى على أنه جهز سبعة أطفال للدفن بينما يصر الشيخ البائس على أنهم ثمانية ، ومن خلال الصراع حول قروش قليلة وبعض الدعوات «الحارة»، يوجه إدريس هجومًا مريراً ويندد بوضع الأشياء التى تقلص الحياة إلى مثل هذه الجوانب التافهة . ويذكِّر المتولى الشيخ أن الصيف على الأبواب وأنه سريعًا ما سوف يزداد عدد المصابين فيحصل على عائد كبير ، فيصبح التوازى بين الموت والحياة مرة أخرى مؤثرًا للغاية ، فبينما يتمتم الشيخ ببعض الأدعية التى تحمل روح ذلك الرضيع إلى السماء ، يسلِّى الحانوتى نفسه بمشاهدة مظاهر الحياة فى الشوارع ، ويروى عطشه بمشروب منعش بينما يتأكد من أن الشيخ لا يغش فى عدد الصلوات «الصحيحة» . ويقدم إدريس لشخصية الشيخ المتعطش للمال والحانوتى البراجماتى بارد العواطف بتلخيص شديد ، فهو لا يدين أو يحتقر هذين الاثنين اللذين قد يكونان شخصيتين

مثيرتين للاحتقار فى مكان آخر ، فإدريس يمسك بلحظات موحية وكاشفة بعين مستطلعة لكاميرا تركز على موضوع التصوير .

«وتردد الشيخ محمد وهو يكن يده ثم يفردها ، ولكنه توكل على الله وتناول ما فى قبضة الحانوتى .. وتحسس الشلن الورق وأدخل رقبته فى الجبة القديمة»(٢٥) .

فبينما حملق الشيخ «بعينيه المعتمتين» وسأل عن القرش الزائد ، قرر أن يكون أقل إلحاحًا ، ولكن المتولى يخطف صرته ويختفى وسط الزحام ، هنا يدعونا جمود وجشع الشخصيتين إلى التعاطف معهما بدلاً من احتقارهما ، فبؤسهما وفقرهما يبرران تصرفاتهما إلى حد ما ، فيبدو أن إدريس يريد أن يقول إن البؤس يولِّد البؤس والتعاسة تولِّد التعاسة ، فالمؤلف هنا يدين الحالة الإنسانية التى تؤدى إلى مثل هذا البؤس ، كما أن اختيار الشخصيات والحديث والمكان بالإضافة إلى التقنية السردية تسهم جميعها فى المعالجة المؤثرة للموضوع. وينتصر إدريس مرة أخرى للإنسان الوجودى ، للآنى والموجود هنا .

أما فى «جمهورية فرحات» وهى قصة أخرى فى المجموعة نفسها ، فنتجه إلى معالجة أكثر رمزية لتيمة الموت ، فنحن «نعيش» هنا حالة حبس ، ونمر بخبرة دانتية (نسبة إلى دانتى) بالموت ، فالأحداث تحدث فى قسم بوليس ، وهو مكان كئيب وممل يتمثل تدريجيا أمام أعيننا جحيمًا تسكنه العفاريت والمجرمون والمذنبون من كل الأنواع .

فقسم البوليس وهو قاعة خافتة الإضاءة ، حقيرة ، يحكمها فرحات وعفاريته ، ويتم وصف فرحات بأنه شيخ عجوز «هرم» رأسه مدفون فى طربوشه الأحمر ، تنحصر مهمته فى كتابة تقارير باليد من أصل وصورة لكل حالة تحدث فى دائرته ، ويتخلل القصة كلها جو غريب من خلال الصور الخفيفة والحوار العبثى وروح الموت التى تحوم فى المكان ، فالضوء الخفيف الذى يهرب من لمبة الجاز هو حجاب واق أكثر من كونه محاولة لطرد الظلام ، والظلال التى يشكلها هذا الضوء تبدو مثل كائنات بلا وجوه تتقافز حول المكان، وفجأة تدب الحياة فى الأشياء ، فالبنادق المعلقة على الحوائط عيون مجوفة تحملق فى الفراغ ، والكلمات المنطوقة مثل «كرابيج» تلسع فى الظلام. وفى هذا الجو الذى يشبه عالمًا سفليا يجب أن يجلس عرفات فى وضع أبدى، يستمع ويسجل اتهامات وأكاذيب وادعاءات وشكاوى من كل الأنواع، باختصار كل أنواع القبح والظلم ونقض العهود فى تاريخ البشرية ، ويهدأ هذا الزخم للحظة قصيرة من خلال «حلم» يدوم للحظات قصيرة فقط ، فيحلم فرحات بعالم مثالى يحاكم فيه النظام والعدل والانسجام الذين يفوقون أى منطق، ولكنه سريعًا ما يلاحظ أن هذه مجرد آمال كاذبة وأن عليه أن يواجه واقعه الكئيب .

ويتم تقديم القصة من وجهة نظر الراوى وهو شخص قبض عليه خطأ وتم اصطحابه لقسم البوليس ، وهو بهذا متفرج يشهد الأحداث ، ولكنه بالتأكيد شريك وفاعل للحدث ، فمن خلاله ننغمس نحن فى هذا الجو .

وقد نستنتج أن هذه الرؤية ليست متشائمة تمامًا إذا أخذنا فى اعتبارنا «الأمل» الذى يتبدى فى الحلم باعتباره إمكانية لعالم يسوده النظام والانسجام ، ولكن الحلم لا يتحقق أبدًا وبالتالى يظل شطحة من شطحات الخيال . أما اختيار اسم «فرحات» ، وهو اسم يوحى بالفرح والسعادة فيمثل مفارقة أساسية تبرز هدف القصة .

البحث عن الذات الأصلية :

قصة «لغة الآى آى» فى المجموعة التى تحمل العنوان نفسه ، هى تجربة وجودية للألم والموت ، وفيها يبحث ويشرح إدريس بدقة تكاد تكون طبية تمامًا حالة ألم حاد يعانيه رجل مصاب بسرطان المثانة، وعلى أحد المستويات نجد وصفًا لأعراض هذا المرض، وفى مستوى أكثر عمقًا نجد تجربة المعادل الموضوعى للألم.

والقصة هى قصة أستاذ جامعى متخصص وشهير يلجأ إليه أحد أصدقاء الطفولة بعد أعوام طويلة من الفراق ويسأله أن يخفف من ألمه ، ويزداد تأثر الأستاذ الجامعى عندما يفكر أنه كان من الممكن جدا أن يكون هو نفسه هذا الرجل المريض لو لم تصبه ضربة حظ تصاحبها قدرته على التصميم الشديد منذ طفولته المبكرة . ولكن ما أثر فيه بدرجة أكبر هو أن هذا الصديق بالذات – الذى يأتى اليوم ميتًا أكثر منه حيا – كان مصدر إلهامه وحثه على المضى فى طريقه العملى ؛ فقد كان هذا

الرجل فى طفولته متوقد الذكاء ، وكان الأول على فصله ، وكان فهمى يتنافس معه سراً بصفة دائمة ، وقد لازمه بروحه فى كل هذه الأعوام ، يدفعه وينافسه ويجبره على الاستمرار فى التميز . أما اليوم فهو يراه كومة من العظام ، يتلوى من الألم ، يرغى ويزبد ويصرخ من الألم، «آى ! آى ! آى» بنبرة تزداد علوا كل مرة ، يأخذ الحديدى صديقه إلى بيته ، ضارباً عرض الحائط باعتراضات وتهديدات زوجته ، ويقضى الليل معه فى عذاب ذهنى . ويوجد هنا تواز بين الألم الجسمانى الذى لا يحتمل الذى يعانيه فهمى وبين العذاب الأخلاقى والذهنى الحارق الذى يعانيه الأستاذ الجامعى . فبينما يستلقى الحديدى بجانب زوجته متبلدة الحس التى تمثل نوع الحياة الذى يحياه ، يمر بسلسلة من التجليات التى تكشف له ذاته الحقيقية ، وما يريده حقا من الحياة ، فيمر أولاً بتجربة الحاجة الملحة لأن يصرخ بكل قوته مثل فهمى الذى لم يستطع السيطرة على ألمه ، ثم يفكر الحديدى فى كل الأوقات التى شعر فيها برغبته فى الوقوف فى وسط ميدان التحرير والصراخ بكل ما فيه من قوة

«وأحس براحة باهتة وبالأصوات تصل إلى مكان سحيق داخلى فيه وتنعشه فى رقة وعذوبة ، بالضبط هذا هو المكان . هنا يحس بها تتجمع .. آهاته التى لم يطلقها «أى باى يانا يا بوى .. يا بوى» موجوعة تأتى للحديدى بالضبط على الوجع . «يا بوى» إنها ليست من لغة الحياة ولكنها من لغة الأعماق والآى»[٢٦] .

ويقوده هذا الإدراك إلى غيره حتى يتجمع أخيراً فى شكل رفض كامل لحياته الحقيقية ، رفض حرفى واستعارى ، فهو يستلقى هناك فاحصًا فى ذهنه صيحات الألم تلك التى تشق الهواء ويخلص إلى أنها إذا كانت تعنى أى شىء، فيجب أن تتساوى مع الإحساس بالحياة ، فهو يفكر أنه لكى تكون حيا يجب أن تحس ، وأن تحس بقوة ، ففهمى أكثر حياة الآن منه فى أى وقت من أوقات حياته ، فخلال كل هذه السنوات احتفظ بمشاعره تحت السيطرة ، فقد «عاش» وفقًا لقواعد المجتمع ، وكان «ناجحًا» ، ولكنه يدرك الآن مدى موته طوال الوقت ، فحياته سلسلة من الصداقات «المبتورة» ، و«أجزاء» من علاقات واتصالات متقطعة ، فقد حمل هو – أكثر من فهمى – فى داخله ورمًا سرطانيا خبيثًا ، سرطان التهم معنى الحياة ، وجمد المشاعر وجعله كائنًا فاقد الشعور ، غير قادر على أى شكل من التبادل ، مجرداً من أى رغبة فى إعطاء أو تلقى الحب . وهكذا يرى الضوء «من هنا تبدأ المأساة التى أحالته إلى ميت حى» ص ٣٠٢ .

فى لحظة الكشف هذه يتجه – للمفارقة – إلى صديقه فهمى ويطلب منه العون ، يطلب غفرانه وقبوله ، وللحظة قصيرة يتغلب فهمى على الألم الذى ينخر فى جسده ويكون لصديقه ما اعتاد أن يكونه من قبل ، مصدراً للراحة والإلهام ، ولكن هذا لا يدوم طويلاً ، فقد عاوده الألم الذى لا يحتمل ، وأيقظت صرخاته التى لم يستطع السيطرة عليها المنطقة كلها ، وأخيراً يبلغ الجيران البوليس وفى لفتة أخيرة لرفض

حياته غير الأصيلة ، يمنح زوجته الاختيار أن تترك حياتها القديمة وتتبعه ، ولا تستطيع هى بالطبع أن تتفهم سر تحوله وتحاول - بلا جدوى - أن تبقيه معها ، فقد حرر نفسه بأن حمل صديقه على ظهره ومشى مفتخراً للمرة الأولى ، بلا خجل من خلفيته القروية المتواضعة . لقد تحرر أخيراً ، فقد شعر الحديدى للمرة الأولى أنه يحيا ورأى الناس من حوله «جثثًا» ، مثلهم فى ذلك مثله منذ عهد قريب .

فى هذه القصة شديدة الحساسية ينجح إدريس فى دمج مستويى المعنى ، فالرغبة الرمزية فى التحرر يقويها المعنى الحرفى للقصة ، فبحث الحديدى وإيجاده نفسه هما تجربة يبدو أنه كان يمر بها طوال الوقت ولكنها تصل إلى ذروتها عندما يقابل فهمى ، فهو يصبح القوة الفاعلة فى التغيير بينما كان فى السابق عاملاً مساعداً فى تطوير شخصية ومستقبل الحديدى العملى. وهكذا فإن فهمى ليس مجرد بعد اجتماعى آخر ، أى أنه تجسيد للمرض والفقر والجهل الذين فر منهم الحديدى ، ولكنه بطريقة ما ذاته البديلة ، تلك الذات الأخرى التى كانها دائمًا ، هى المبدأ «الحى» الذى نجح طويلاً فى قمعه . ومع ذلك فإنه من قبيل المفارقة المزدوجة أن يختار إدريس رجلاً مريضًا ومحكومًا عليه بالموت كى يجسد هذا المبدأ ، ولكن يمكن من جهة أخرى أن يكون هذا إشارة إلى حقيقة أن «الحياة» بمعناها الاستعارى كانت تدير ظهرها للحديدى ، بالدرجة نفسها التى تدير بها ظهرها لفهمى، وكلاهما يحاول يائسًا التمسك بها . ويحدث كل هذا من خلال لغة تنبع من الأعماق ، لغة

الألم والمعاناة ، تعبير كونى عن الألم ، لغة الآى آى . ويذكرنا منهج إدريس فى هذه القصة بمنهج چوزيف كونراد ، وخاصة فى رائعته «قلب الظلام» ، ففيها أيضًا يدمج كونراد مستويين للمعنى ، أحدهما حرفى (وهو قصة الرحلة فى الأدغال الحقيقية بحثًا عن الإنسان الحقيقى) ، والرحلة الرمزية فى الأدغال التى توجد فى قلب الإنسان نفسه بحثًا عن مركز للذات التى تختبئ فى أعماق كل منا . ولكن تأكيد كونراد واستخدامه المتكرر للرموز - من مشاهد رمزية وأساليب بنائية خفية ساعده على استخدامها طول قصته - قد ساعداه على أن يتمكن من الحصول على نوع من الابتعاد والموضوعية اللذين مكناه من التحرك بحرية أكبر .

وبينما ينزل كونراد إلى قلب الظلمة ويخرج صائحًا «الرعب . الرعب» بعد أن استطلع الأركان المظلمة للنفس البشرية ووجدها موبوءة بالشر ، ولكنها أيضًا قادرة على بعض الخير ، يفعل إدريس هذا أيضًا عندما يتسلل إلى تلك المناطق من «الأعمال الداخلية التى لا قرار لها» ويخرج صائحاً «آى ، آى ، آى ...» .

وينبع اهتمامنا بقصة كونراد من تقنية القصة محكمة الصنع التى تتوفر لها، ويستخدم كونراد أداة أدبية هى استخدام راويين لحكاية قصته ، يتحول أحدهما إلى مصدر مشكوك فيه ، حيث يصبح مارلو خلال القصة تجسيداً للمعانى التى تتطلبها منه الرواية ، فعندما يستخدم كونراد راويًا بلا اسم لتقديم مارلو ، الذى سوف يكشف عن

سر كيرتز فى قلب أفريقيا ، يبعد كونراد نفسه مرتين عن إبداعه ليشهد نهاية الدراما التى قدمها من موقع خصوصية يعلو على الحدث . وكثيراً ما يستخدم إدريس الحيلة الفنية نفسها فى قصصه ، بتنويعات مختلفة تتفق وموضوع القصة . فكما رأينا سابقًا فى «جمهورية فرحات» ، يبتعد إدريس درجتين عن المشهد عن طريق إعطائنا راوياً (شاهداً) يقوم بدوره بتقديم وجهة نظره ، وملاحظته الانطباعية عما يدور أمام عينيه . ويهتم كل من مارلو وراوى إدريس فى «جمهورية فرحات» بالواقعى وغير الواقعى ، وكما هو الحال بالنسبة لبطل كونراد ، يبدو فهمى فى قصة إدريس «كشريك للسر» بالنسبة للحديدى .

والمواجهة مع الذات الأصلية التى تم بحثها فى تلك القصص تحدث فى لحظة توتر جم ، أحيانًا تكون لحظة موت ، وتلك النقطة الحاسمة هى النقطة التى يفهم فيها الإنسان الوجودى «حالته البشرية» ويحاول أن يعيد تعريف معنى الحياة .

الحياة ضد الموت – حب الحياة :

ويكتب ميجول دى أنامونو فى وصفه لنوع الإنسان الذى يهتم به الوجوديون فى عمله الشهير «الحس التراجيدى بالحياة» :

«الإنسان من دم ولحم ، الإنسان الذى يولد ويعانى ويموت ، يموت أكثر من أى شىء آخر ، الإنسان الذى

يأكل ويشرب ويلعب وينام ويفكر ويريد ، الإنسان الذى يُسمع ويُرى ، الأخ ، الأخ الحقيقى» (٢٧) .

هذا النوع من البشر هو نفسه نوع الإنسان الذى يشغل بال كتَّاب مثل إدريس ومحفوظ وهمنجواى . وفى الوقت نفسه الذى يهدد فيه الموت والعنف البشرية كلها بالفناء الكامل ، لم يكن من الغريب أو من قبيل الصدفة أن يصل مفكرون مختلفون من أنحاء مختلفة من العالم ، كل بمفرده إلى النتائج نفسها تقريباً حول معنى الحياة والموت .

ويقدم لنا توماس حنا فى تعريفه لعالم ألبير كامو واحدة من أهم المحاولات للإحاطة بفكر هذا الإنسان والوجودى العظيم :

«العالم الذى يصفه كامو يحدد الموت وغربة الإنسان عن العالم ، ويطالب كامو برفض للعالم ، وهو ليس اعتراضاً ، ولا يعنى وجود التأكد الواعى من الموت بلا أمل» (٢٨) .

ويبدو هذا هو العالم نفسه الذى تسكنه شخصيات نيك آدامز وفردريك هنرى لهمنجواى ، بالإضافة إلى شخصيات الحديدى وفرحات لإدريس . فهؤلاء الأبطال يواجهون الموت والعنف ويدركون أن الحل الوحيد بالنسبة لهم هو أن يوقعوا «اتفاق سلام منفرد» .

والعامل المشترك بين هؤلاء الأبطال أنهم يعيشون فى حالة عذاب وتمرد ضد مصيرهم المحتوم ، وهذا «الغضب» أو «القلق» هو حالة

معذبة بسبب التوتر الذى تولده التساؤلات المتلاحقة . وبالتالى ففى مواجهة أكثر الحقائق إلغازًا ، وهى الموت ، يجبر الإنسان دائمًا على أن يبسط كل المعرفة إلى حقائق بسيطة ، ويمثل الحديدى فى «لغة الآى آى» بأقوى طريقة ممكنة مثل هذا الإنسان الوجودى ، فعندما يجبر على الاختيار ، يختار الطريق الصعب للوصول إلى الذات الحقيقية . فهو يتخلى عن حياة سطحية من أجل حياة أخرى سوف تلفظه وتجعل منه محاربًا وحيداً ، وقد توصل إلى لحظة الحقيقة هذه من خلال مواجهته مع الموت . فمثله فى ذلك مثل الوجوديين ، احتفى إدريس مرة تلو الأخرى بالإنسان الفرد فى محاولته لبناء هوية منفردة عند أبطاله .

ومواجهة الموت تخلق تلك المآزق ، وهى المواقف التى يحاول أبطال كل من همنجواى وإدريس أن يكافحوا من أجل تخطيها بطريقة أو بأخرى . ففى قصة «العملية الكبرى» يمر عبد الرءوف فى حضور موقفه «المحدد» بتغيير كبير ويحاول باستماتة أن يجد معنى «لذاته» عن طريق اختيار الحياة نفسها . ففى قلب فلسفة همنجواى لا يكتسب أى شىء معنى بقدر مبدأ الوجود والبقاء ، وما قيل عن جبريات همنجواى ينبع من مواقفه تجاه الموت وهو ما ينطبق على إدريس بالقدر نفسه .

ففى مجموعة «**مسحوق الهمس**» يدمج يوسف إدريس فى قصته «العملية الكبرى» اثنتين من التيمات المهمة التى تتكرر فى المجموعة وهما الحب والموت ، فباختياره موقعًا مفضلاً لعملياته – وهو غرفة العمليات – يكشف عن دراما الحياة والموت والحب هذه فى أكمل

صورها ، فهو يختار الفعل الأخير فى حياة امرأة معذبة تقضى الساعات الأخيرة من عمرها ويسقط عليها أحلام وطموحات وتأملات جراح صغير . ومرة أخرى يؤكد إدريس على الحياة دون الموت بصفتها العنصر القاهر لكل ما عداه ، ففى جعله الشاب والشابة يتحدان فى عناق تحت عينى الموت (ممثلاً فى المرأة التى تحتضر ، والتى تشهد هذا الحدث بالفعل بـ «نظرة موافقة مندهشة») تحدياً للموت وانتصاراً للحب والحياة.

ويستطيع إدريس بفطنته التى لا تخونه أبداً أن يكشف عن معانيه مرة أخرى باستخدام أدوات مؤثرة للغاية لتراكم التأثيرات لما يبدو معلومات وأحداثاً غير مهمة ، حيث يمكن أن يدعى البعض أنه كان يمكن حذف الجزء الخاص بالعملية والتفاصيل المحيطة بها بل وربما شخصية الدكتور أدهم – رئيس الجراحين – دون أن يتأثر العمل ، ولكن إذا نظرنا إلى هذه الأجزاء من منظور القصة ككل ، نجد أنه لا يمكن فصل هذه الأجزاء عن الكل ، حيث أن موت المرأة المريضة حيوى لسير القصة بقدر التغيير الرئيسى الذى يحدث لعبد الرءوف، فكلا المسارين يتوازى مع الآخر ويضيئه ، وبدون أيهما لم يكن من الممكن حدوث النهاية ، فبينما تعلِّم المرأة المحتضرة الطبيب الصغير والممرضة أن يعيشا ، يقومان هما بدورهما بمساعدتها على أن تموت راضية ، حيث يمثلان أمامها دراما الحياة . أما التغيير الذى يحدث لعبد الرءوف فهو يحدث أمام عينيك ، ففى البداية يكون هو التلميذ المطيع لأستاذ يتعامل مع

نفسه بصفته إلهًا ويتوقع أن يعامل بالطريقة نفسها ، أما عبد الرءوف فيقدس سيده ، ويحصل على أعظم انتصاراته عندما يطلب منه أن يكون مساعداً فى هذه العملية المهمة ، فقد سمح له أن يدخل «قدس الأقداس» ، وهى غرفة العمليات ، وأن يشهد المعجزة التى تحدث أمام عينيه ، ويسير كل شىء على ما يرام حتى النقطة التى يبدأ فيها «إلهه» أن يزل . هنا يتعمد إدريس أن يبين ما الذى يقود إليه الصلف والسلطة ، وهذه ليست مجرد فرصة له لكى يعظ ، حيث يبين ببساطة ما يريد قوله من خلال الفعل . وكانت هذه أيضًا نقطة تحول فى حياة عبد الرءوف الذى كان واثقًا حتى هذه اللحظة أنه قد وجد هدفه فى الحياة وهو أن يرفع المعاناة عن الناس مثلما يفعل أستاذه ، فحتى هذه اللحظة ربما لم يكن مدركًا للقوى التى تشترك فى الحدث . وفى وسط الفوضى التى تتبع الخطأ القاتل فى قطع الأورطى تتضح خطوط الدراما ، ويبدأ الواقع المرير للغرور وعدم الكفاءة الذى يختلط بالدماء المتدفقة من الضحية المسكينة فى أن يثقل على عبد الرءوف ، الذى توكل إليه مع انشراح – المرضة الهادئة والمتحفظة – مهمة الانتظار المترقب إما لمعجزة أو لنهاية محتومة ، وفى لحظة تأمل الموت تموت أشياء أخرى فى هذا الشاب ، تموت أحلامه وطموحاته وتقديسه واحترامه لقدس الأقداس . فبينما يشاهد السيدة العجوز تشهق من أجل الحياة يشعر أن مراكز حياته تنهار داخله ، فيرتعش لفكرة أن نهايته هو أيضًا قد اقتربت ، فى حضور أكثر الحقائق خلوداً وهى الموت ، حقيقة أكثر واقعية من كونه حيا .

وفى لحظة تبدو لب موضوع البقاء ، يشعر أن الموت يحيط به .

«الموت الكثيف الذى تضبب له جو الحجرة ، وثقل هواؤها ، وأصبح النور كالخيوط المنعزلة المخنوقة»(٢٩) .

وتحدث قوة اللحظة التأثير نفسه على انشراح ، الممرضة التى تتميز بأنها جميلة ولكنها خجولة ومتحفظة ، فهى أيضًا تبدو مغيبة تحت وقع الموقف ، فلا تبدى أية مقاومة نحو نداء الحب ، وهى أيضًا تمر بتجربة تغيير أساسى ، فقد كانت تعرف بأنها باردة ومتحفظة ولا تحب الكلام .

«والعجيب أنه كان يحدث لهما معا ، وفى اللحظة نفسها ، كالآلتين تعزفان النغمة نفسها أو كأنهما أصبحا جسدًا واحدًا وكائنا متكاملا» ص ١٥٦ .

فكلاهما يبدو متساقًا بقوة أكبر ، ربما تكون غريزة البقاء ومبدأ الحياة . ففى موازاة الحياة والموت فى شكلهما الأساسى يستخدم إدريس الأسطورة والطقس مرة أخرى فى قصصه ، فهو يقول فى نثره شديد الشاعرية :

«وكأنه أيضًا للحظة قد توحد كل شىء ، واشتبكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية ، أول البداية ونهاية النهاية ، لحظة خروج الحى من الميت والميت من الحى» ص ١٥٨ .

فإدريس يحاول هنا أن يمسك ، أو حتى يجمد هذه اللحظة المقدسة إلى الأبد ، هذه اللحظة التى تعطى فيها الحياة ويتلقى الموت ، وهو بالفعل يخلدها على وجه المرأة الميتة .

«لحظة كأنما أبت السيدة الطيبة إلا أن تحتشد وبآخر ما تملك تسجل بشبكيتها للمشهد صورة .. صورة تبقى فى عينيها وتخلد إلى الأبد» ص ١٥٨ .

فهذه «المرأة الطيبة» كما يصفها إدريس هى حاملة الموت ، وبالتالى وللمفارقة تريد أن تقهر الموت بأن تحمل معها كذكرى أخيرة من هذا العالم صورة خالدة للحياة ولمحة لمنح الحياة . ولا يوجد مكان آخر يوضح فيه إدريس تأكيده على الحياة والحب مثلما هو الحال فى هذه القصة التى تدمج فيها التيمتين .

وهكذا نرى كيف أن مبدأ الحياة يسود فى مواجهة الموت ، فى الابن الذى يطرد الأب ويحتفى بطقوس الحياة فى «الرحلة» وفى الحديدى الذى يتخلى عن حياة «الموت» فى «لغة الآى آى» وعبد الرءوف الذى يجد ذاته الحقيقية ويختار الحياة فى «العملية الكبرى» ، ففى لحظة عذابهم يلتقون وجهًا لوجه مع العدم وبعدها يحصلون على الحرية ، فقد كشفت مواجهة الموت عن الذات الحقيقية لكل من هؤلاء الوجوديين .

وبالطريقة نفسها يواجه أبطال همنجواى مواقف موازية عندما تلقى إليهم المواقف الأخيرة للموت بصورة لذواتهم الحقيقية ، فنيك آدامز

فى خبراته المتنوعة يواجه دائمًا مثل هذه الأزمات ففى «أزماننا» ، يعانى نيك آدامز من جرح في عموده الفقرى مما يجعله يدرك أنه كان يعيش فى أوهام ويريه كيف أصبحت الشعارات بعيدة وغامضة وجوفاء .

«بطريقة ما ، تكون لحظة الحقيقة رمزية وتنطبق على مواقف مواجهة الموت عند كل أبطال همنجواى ، فبالنسبة لنيك لحظة الحقيقة هى اللحظة التى يتلقى فيها جرح العمود الفقرى ، وبالنسبة لجاك هى اللحظة التى يصيبه فيها العجز الجنسى ، وبالنسبة لهنرى فتأتى عندما يهبط المدفع على خندقه وبالنسبة لچوردان عندما يقع الحائط عليه . فالبطل الدائم – كما يتجسد فى كل من هذه الشخصيات وغيرها من شخصيات همنجواى – يبقى فاعلاً كفرد بكونه دائمًا بين فكى الموت» (٢٠) .

ففى قصة «القتلة» يتعرض نيك للعنف الذى فى حضرته يكتشف محدودية قدراته وقلة حيلته، وفى «انتظار يوم» ينتظر تشاتز الموت بصبر مثير للإعجاب ، بسبب كونه ضحية لغلطة مربكة .

وكما بحث همنجواى عن حضور الموت ، وأحيانًا العنف الدموى لشرح الحياة ، باستخدام مصارعة الثيران أو السفارى فى أفريقيا ، أو باستخدام أرض المعركة لتحقيق أحلامه ، فقد اختار إدريس صورة أكثر تحديداً ، فالموقع الذى يختاره لتجسيد التراچيديا الإنسانية محدود المساحة ، فهو يختار غرفة عمليات أو توصيلة بالسيارة أو أربعة جدران

لغرفة صغيرة لخادمة ، فاختيار الصورة والاستعارة هو فى قول هوفمان «محكوم» بالوسط المحيط .

ويميز همنجواى فى «موت فى الظهيرة» بين المواقف الإسبانية والإنجليزية من الموت ، وهو تمييز ينطبق بطرق عديدة على الواقع المصرى / العربى .

«إنهم يعلمــــون أن الموت هو الواقع الذى لا يمكن الفرار منه ، الشىء الوحيد الذى يستطيع الإنسان أن يتأكد منه ، الأمان الأوحد الذى يسمو فوق كل وسائل الراحة الحديثة الذى معه لا تحتاج إلى بانيو فى كل بيت أمريكى ، والذى عندما تحصل عليه لا تحتاج إلى راديو» [٣١] .

ولمن يعرف العاصمة كثيفة السكان – القاهرة – حيث تدور كثير من أحداث قصص إدريس ، تكتسب استعارة الموت كثافة وعمقًا أكبر ، و«مدن الموتى» هى واقع مألوف يقود الشخص سيارته خلاله كل يوم ، ويقف جنبًا إلى جنب مع المدينة التى تعج بالحياة . أما الطقوس الجنائزية للمصريين بما يصاحبها من إظهار للحزن فهى تذكير دائم للأحياء بالنهاية المحتومة . ومنذ الأزل انشغل المصريون بالموت وأقاموا أعظم الآثار لتحدى الموت وبحثًا عن الخلود ، وبعض أمثلة من أقدم الشعر الذى تبقى حتى الآن ، فيما يسمى باختبار الهرم (حوالى ٢١٨ قبل الميلاد أو قبل ذلك)[٣٢] تحتفل بالحياة وتعبر عن الأمل فى أن تكون الحياة بعد الموت أكثر سعادة ، وأوزوريس – الإله ورمز كل الموتى حتى يومنا هذا – ما زال حيا فى الثقافة الشعبية المصرية وفى الأدب .

ويكتب توماس كاش الصغير فى «**مقالات فى النقد**» عن اهتمام همنجواى بالموت :

> **«فى الواقع سيكون من الصعب أن تجد مؤلفًا كتب عن الموت بالقدر نفسه والاستمرارية التى كتب بها عند همنجواى ... كيف تذبح الثيران ، كيف يموت الجنود ، الموت فى إيطاليا ، وفى كوبا وفى أفريقيا وفى إسبانيا ، الموت فى الطفولة والموت انتحارًا ، الموت وحيدًا والموت فى جماعة ، الموت الأنانى والموت المضحى والموت الرقيق»** (٣٣) .

وقد أظهر إدريس ومحفوظ مثل هذا الاهتمام العميق بهذا الموضوع ، وبلا شك فإن عمل إدريس بالطب قد وضعه فى مواجهة مباشرة ومتكررة مع تلك الظاهرة ، مما يلقى الضوء على الموقع المركزى الذى يشغله الموت فى أعماله ، ولكنه على عكس همنجواى لا يبحث عن «الموت» خارج أسوار مدينته ، وهو نادرًا ما يكون عنفًا جسديا وحشيا يعطيه الفرصة لسبر أغوار الحياة كما هو الحال عند همنجواى . فدراسة إدريس لملكة الموتى تميل إلى أن تكون رأسية، بينما يتحرى همنجواى أراضى غريبة ومساحات عرضية واسعة . وأيا كان المنهج أو الطريقة ، فإن كلا الكاتبين يرى الموت أساسيا للمواجهة المحتومة مع النفس .

وفى «**الذات والعدم**» ، و«**الذباب**» ، و«**جلسة سرية**» يمكن أن نجد تنويعات على التيمة نفسها ، ففى «جلسة سرية» ، لن يختبر كلو وجارسين وستيل وإينز إنسانيتهم ثانية لأنهم لن يواجهوا الموت مرة

أخرى ، فقد حكم عليهم بألا يعطوا فرصة أخرى أبدًا . وفى «الحائط» يقدم لنا سارتر معالجة كلاسيكية لموتيفة الوجودية المركزية ، أى مواجهة الموت وما يتبعه من إدراك للذات الحقيقية ، وهى تيمات تظهر بوضوح فى «الأيدى المتسخة» .

وفى «**أسطورة سيزيف**» يقدم كامو المشكلة بطريقة مختلفة قليلاً عندما يتحدث عن فعل الحياة بصفته الاحتفاظ بالعبثى حيا .

> **« الاحتفاظ به حيا هو قبل كل شىء تأمله ، فعلى عكس يوربيديس ، يموت العبثى عندما ننصرف عنه ، وأحد المواقف الفلسفية الواضحة هو لذلك التمرد ، فهو مواجهة دائمة بين الإنسان وغموضه»**[٣٤] .

«العبث» و«التمرد» مفهومان أساسيان عند كامو ، وهما موجودان أيضًا فى قصص إدريس ومحفوظ . ويتوازى الوعى بالعبثى الذى يرتبط بالإحساس بحتمية الموت مع إحساس طاغ بغنى وقيمة الحياة . ففى الأعمال القصصية لكامو وإدريس ومحفوظ يمكننا أن نرى تجنبًا مشابهًا للموت وإدانة لعبثية الموت القهرى والمعاناة بلا سبب ؛ فهم يتعاملون جميعًا مع الموت على أنه الدليل النهائى على العبثية .

وفى «الاتجاه المكانى» يقول كامو بمفارقة الموت : «لا يوجد حب للحياة بدون يأس من الحياة» . وهذه التيمة الخالدة للوجود الإنسانى عند القدماء هى النتيجة اللازمة للانشغال بالموت. وهذا اليأس من الحياة

يجـربه بمرارة بطل إدريس الذى ينتـهى من هذه الخبـرة بتـأكيـد ذاته وتقـديس الحـيـاة . هنا يكشـف الجـزائرى فى كـامـو عن نفـسـه فى حب الأرض والسمـاء والبـحـر ، وكلها مـوتيـفات ترمـز للحـرية والانسـجام فى قصـصه ، وهو يقدم هذه الفكرة بكلماته فيما يلى :

«عنـدما يعن لى أن أبحث عن الجوهر داخـل نفسى لا أجـد إلا مـذاق السعـادة ... فى مـحـور عملى شمس لا تُقهر» (٣٥) .

الموت بدون سبب كأقصى أنواع العبثية :

أكثـر التيمـات التى غـالبًا مـا ترد فى قـصـص كامـو هـى اغتـراب الإنسان وغربة الفرد ومشكلة الشر الخالدة وقهر الموت .

وقد أثار تاريخ كلمة «العبث» كثيرًا من الجدل والتفسيرات المتعددة ، ومع ذلك فـإن التـعريـف الذى يبدو أكثـر اتسـاقًـا مع مفـهـوم العـبث عند محفوظ كما يرد فى قصته «تحت المظلة» – إحدى قصصه التى أثارت كثيرًا من الجدل فى الدوائر الأدبية فى العالم العربى عند نشرها – هو تلخيص چون كرويكشانك:

« الوعى الذهنى بالعبث هو خبرة للشخص الذى توقع – على أسـاس تـأكيداتٍ هيـجل – بلا شك – «كونًا» منظمًـا

عقلانيا ، ولكنه يجد بدلاً من ذلك - على أساس خبرته المباشرة - فوضى يرفضها العقل . فالعبث هو النتيجة التى يصل إليها هؤلاء الذين يفترضون احتمال الشرح الكامل للوجود عن طريق العقل ولكنهم يكتشفون بدلاً من ذلك فجوة لا يمكن عبورها بين العقلانية والتجربة» (٣٦) .

فمحفوظ يقدم لنا فى قصته لمحة من هذا الكون الفوضوى ، فهذه «الفجوة التى لا يمكن عبورها بين العقلانية والتجربة» هى بالضبط ما يعبر عنه بأقوى طريقة ممكنة فى سرده ، فتجربة محفوظ مع الموت تتخذ أبعاداً تنبؤية وتساوى تجربة العبث .

ففى مجموعة قصص - كتبت ما بين أكتوبر وديسمبر (١٩٦٧) - يجرب نجيب محفوظ طرقًا أخرى فى مجالى الشكل والمضمون. وقصة «تحت المظلة» - وهى القصة التى تحمل عنوان المجموعة - هى واحدة من أكثر الأعمال التى كتبت فى العقدين الأخيرين تميزاً ، فـ «**تحت المظلة**» مجموعة قصصية محبوكة الصنعة ، ذات أوجه متعددة ومكتوبة من وجهة نظر العبث ، تمثل علامة على طريق تطور محفوظ خاصة ، وإسهاماً لا يقدر فى القصة العربية القصيرة بصفة عامة . فبهذه القصة يتخلص محفوظ من أسلوبه التقليدى فى المعالجة ويتبنى أسلوباً سورياليا . والقصة هى كشف واقعي يحدث أمام أعيننا لسلسلة من المواقف العبثية المخيفة لواقع يشبه الحلم ، والقارئ فى هذه القصة يبعد مرتين عن مشهد الحدث بفضل حضور مجموعة من الناس التى تقف تحت مظلة

محطة أتوبيس ، نرى نحن كقراء من خلال عيونهم تجاربهم المؤلمة ، فمجموعة الناس الذين قد يبدو أنهم هناك كمشاهدين فقط ، هم فى الواقع البطل الجمعى للقصة، والقارئ هو بالتوكيل الشريك الرافض للمشاركة.

ويتم الحفاظ على التفاعل بين الواقع والخيال بطريقة مقنعة حتى نهاية القصة ، ويتنوع سقوط المطر فى كثافته مع تنوع الأحداث . وتبدأ القصة بشكل هادئ . مجموعة من الأشخاص يتكومون معًا باحثين عن مخبأ من المطر المزعج الذى يفاجئهم عندما كانوا ينتظرون الأتوبيس ليعودوا به كل إلى منزله ، وهكذا يختار محفوظ أن يبدأ بداية عادية ومألوفة ويتقدم بثبات لكى يبنى تأثيرات تتصاعد باستمرار .

فالموقف الذى يظهر عاد يقطعه لمدة قصيرة تدخل شخص يبدو كأنه يهرب من جمع غاضب ، وتنتهى الملاحقة الساخنة بضرب وحشى لهذا الشخص الذى يظهر أنه حرامى ، بينما يراقب المشاهدون فى دهشة أن رجل الشرطة يراقب المشهد كله بهدوء دون تدخل .

وسوف يصبح هذا مشهداً يتكرر خلال القصة ، حيث سوف تستمر أكثر الأشياء غرابة فى الحدوث ، بينما يستمر المشاهدون تحت المظلة فى دهشتهم ورجل الشرطة فى المراقبة بلا اهتمام مديرًا وجهه[٣٧] . ويدرك الجمع أن عليهم أن يفعلوا شيئًا تجاه ما يحدث خاصة عندما تصطدم سيارتان ويتناثر المصابون فى كل مكان ، فيقررون فيما بينهم أنه ربما يكون من الحكمة أن يستخدموا تليفونًا قريبًا لكى يتصلوا

بالإسعاف ، ولكن لا يتحرك أحد من مكانه . وفى الوقت نفسه ، ينجح اللص فى أن يخرج من أزمته بالكلام ، بل ويبدأ فى خلع ملابسه حتى يصبح عارياً تماماً بين صيحات وتصفيق من كانوا يلاحقونه ويضربونه ، ويرقص على وقع التصفيق الرتيب بينما يشاهده الجمع فى دهشة متزايدة .

ولكى يتقبل الحشد هذا الموقف بصفته يقترب بأية طريقة من الواقع ، يحاولون أن يقنعوا أنفسهم بتصديق أن ما يرونه يجب أن يكون بعض مشاهد فيلم سينمائى يتم تصويرها خارج الأستوديو ، فيبحثون عن مخرج سوف يظهر ليعطى أوامره لممثليه أو ربما يعيد تصوير بعض المشاهد ، ولكن لا يحدث شىء من هذا ، وعليهم أن يتقبلوا احتمال أنهم ربما يحلمون بالفعل أو بالأحرى أنهم يعيشون كوابيس ، وتحدث أقصى درجات العبثية عندما يظهر فى المشهد رجل وامرأة ويتعريان ويمارسان الحب فوق جثة أحد القتلى فى حادث السيارة الذى حدث من قبل ، وتصل هذه اللوحة التنبؤية إلى ذروتها فى المشهد الأخير حيث يلتفت رجل الشرطة لأول مرة إلى اثنين من المشاهدين يبدو عليهما بعض الاهتمام بالأحداث غير العادية التى تحدث أمامهما ، ويخاطبهما مطالباً بأن يتم شىء حيال هذا الموقف ، وهو يستجيب بأن يطلب منهما بطاقات تحقيق الشخصية ، ثم يتهمهما بالتجمهر الممنوع قانوناً وأخيراً يطلق عليهما الرصاص ويقتلهما .

وتبدو هذه النهاية المفزعة ملائمة لإنهاء هذه القصة الدموية . وربما يكون ما يحاول محفوظ أن يقوله هنا بسيطاً للغاية ، وهو أن اللامبالاة

تحيا فى كل منا ، ولا يوجد ما يمكن عمله حيالها ، فقد تغلبت علينا اللامبالاة بدرجة تجعل من غير المجدى أن نحاول التخلص منها ، فهى ورم خبيث وصل إلى مراحله الأخيرة . ويحاول محفوظ هنا أن يرسم صورة قاتمة لـ «الحالة الإنسانية» اليوم ، ولكن مع أن رسالة محفوظ بسيطة ، فإنه ينقلها بقوة وتأثير من خلال فنه .

ويقدم الاستغلال البارع للمستويات المختلفة للتأويل أساسًا من خلال أدوات سينمائية ، فالجمل الافتتاحية تخلق عنصر الافتعال فى المشهد الذى يتناقض مع الموقف الذى يبدو عاديا . «وأوشكت الرتابة أن تجسد المنظر» ص ٥ . ويتبع ذلك قلقلة شخص ما لهذه اللقطة الصامتة ، وتسرد المشاهد اللاحقة مثل فيلم لجودار .. مشاهد دموية غير مترابطة يخلق تجمعها فى النهاية أثرًا كليا على القارئ ، وفى هذه الحالة يجعل محفوظ القارئ يعى الدور الذى يلعبه فى عملية القراءة ، فعندما يشارك القارئ المحتشدين دهشتهم وامتعاضهم من الأحداث التى تتطور أمامهم ، يشاركهم أيضًا لا مبالاتهم وسلبيتهم التى تقود فى النهاية إلى دمارهم المشترك ، بل إن التوحد مع البطل أو الأبطال بالمعنى التقليدى فى هذه القصة يصل إلى درجة أبعد ، وهى المشاركة فى المسئولية والذنب الذى يحمله هؤلاء المشاهدون للحدث .

ويتداخل الشكل مع المضمون لخلق الأثر الكلى للقصة ، فكما ذكرنا سابقًا يستخدم محفوظ أدوات سينمائية ويضمنها بالفعل نسيج قصته ، أما الشخصيات فهى – وهى مذهولة تمامًا بالأحداث الغريبة – تتساءل

ما إذا كانت هذه الأحداث مجرد مشاهد من فيلم يتم تصويره فى العراء ، ويتوقعون طوال الوقت أن يظهر المخرج ويعطى تعليماته للممثلين ، إما لكى يعيدوا تمثيل بعض المشاهد أو ليصرف الممثلين ، ولكن هذه الراحة التى طال انتظارها لا تتحقق أبداً ، بل تصل إلى نهاية مقبضة . ويسهم استخدام اللغة أيضاً فى خلق هذا الأثر الجبار ، حيث يتبادل المتفرجون جملاً بسيطة وقصيرة ومتقطعة ليعبروا عن حيرتهم ودهشتهم .

وقد نجح محفوظ فى جعل اللغة العربية مرنة بدرجة تمكنها من أن تترجم بفاعلية مثل تلك اللحظات العبثية دون الحاجة لاستعارة أية كليشيهات نمطية يمكن أن تجمد اللغة فى قوالب لا يمكن المساس بها ، فيتدفق العبث بطريقة طبيعية تماماً باللغة العربية الحديثة .

وتتشابه قصة «تحت المظلة» لمحفوظ بطريقة مدهشة مع «صورة الكولونيل» ليوچين يونسكو من حيث المضمون والمعالجة ، فكلا العملين يتناول العبث بطريقة طبيعية للغاية ويظهر كلاهما المدى الذى يمكن به للامبالاة وعدم الوعى والموت أن ينتشروا فى حياة الناس مثل السرطان .

وقصة محفوظ هى مقولة متطرفة إذا نظرنا إليها بمعزل عن بقية أعماله ، ولهذا لا يجب أن نعتبرها تعبيراً عن مجرد تشاؤم عدمى ، فأدب اليأس هو - حسب قول كامو - تناقض فى القول :

«أدب يائس هذا تناقض فى المصطلحات ... ولكن التشاؤم الحقيقى الذى نقابله يتمثل فى المزايدة على

مصائب الدهر وفضائحه . لم أتوقف أبداً من جانبى عن مكافحة هذا العار ولم أكره سوى المجرمين . لقد بحثت فى أكثر جوانب عدميتنا سواداً فقط عن أسباب لتخطى هذه العدمية» (٣٨) .

وإذا كان كامو يدعو إلى الثورة فى كتاباته الفلسفية ، فإن محفوظ وإدريس يقومان بهذا بطريقة غير-مباشرة فى قصصهما ، فهما يدعوان لنهاية العبث الكامن فى المعاناة القصرية وفى الموت ، فهما يكرران ما قاله كامو :

«خوفى من الموت ينبع من رغبتى فى الحياة» .

كما تضع صورة واستعارة الموت فى القصص التى تتناولها الفلسفة الوجودية لسارتر وكامو وهمنجواى فى مكان الصدارة .

«الحقيقة المهمة للحياة والموت الوجوديين هى أن كليهما يقدم بعمق طبيعي ونفسى ، والأسلوب – على الأقل فى أفضل الأعمال – يكون جزءاً لا يتجزأ من عملية إدراك الذات» .

فالبحث عن الأصالة – تجربة القلق والعبث والعدم والصراع مع العبثى – هى كلها ضلع واحد من مثلث الوجودية كما تعكسه القصة العربية القصيرة .

هوامش الفصل الثانى

(١) Frederick J. Hoffman, The Mortal No: Death and the Modern Imagination (Princeton : Princeton University Press, 1964), p. 3.

(٢) Hoffman, Death and the Modern Imagination, p. 461.

(٣) John Killinger, Hemingway and the Dead Gods : a Study in Existentialism (Lexington, Kentucky Press, 1960) .

(٤) عبد الرحمن بدوى : الزمن الوجودى ، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، من تاريخ الإلحاد فى الإسلام ، والإنسان الكامل فى الإسلام .

(٥) Abd Al-Rahman Badawi, quoted in Anthologie de la litterature arabe contemporaine : les essais, ed. By Anouar Abdel Malek (Paris : Editions du Seuil, 1965), p. 326 .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٢٨ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٣٢٨ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٣٣٠ .

(٩) Makarius, Anthologies de la litterature arabe contemporaine, p. 47.

(١٠) Vinsent Monteil, Anthologie bilangue de la litterature arabe contemporaine (Beyrouth : Imprimerie Catholique, 1959), p. IX .

(١١) المرجع نفسه ، ص xxxii .

(١٢) Jacques Berque, "Preface", Anthologie de la littérature arabe contemporaine (Paris : Edition Seuil, 1964), p. 16 .

(١٣) John Cruickshank, Albert Camus and the literature of Revolt (New York: Oxford University Press, 1960), p. 149 .

(١٤) المرجع نفسه ، ص ٢٢٤ .

(١٥) Killinger, Hemingway and the Dead Goods, p. 15 .

(١٦) الشاروني ، دراسات فى الرواية ، ص ٢٦ .

(١٧) يوسف إدريس ، «طبلية من السماء» فى حادثة شرف (القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١) ص ٥٩ .

(١٨) Ernest Hemingway, For whom the bell tolls (New York : Charles Scribners' Sons, 1940), p. 166 .

(١٩) Makarius, "Introduction" Anthologie de la littérature arabe contempiraine, p. 35 .

(٢٠) Jacques Berques, "Preface" Anthologie de la littérature arabe contemporaine, p. 35 .

(٢١) يوسف إدريس «اليد الكبيرة» فى «حادثة شرف» فى المؤلفات الكاملة (القاهرة : عالم الكتب ١٩٧١) ص ٧٩ .

(٢٢) إدريس «الرحلة» فى بيت من لحم (القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١) ، ص ٧٩ .

(٢٣) إدريس «شيخوخة بدون جنون» فى «حادثة شرف» ، ص ٢٨ .

(٢٤) Camus, Le Myth et le Sisyphe (Paris : Gallimard, 1942), p. 37 .

(٢٥) إدريس «المأتم» فى «أرخص ليالى» (الطبعة الثانية : القاهرة دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧) ص ١٤٦ .

(٢٦) إدريس «لغة الآى آى» فى مجموعة المؤلفات الكاملة ، ص ٢٥٩ .

(٢٧) Miguel de Unamuno, The Tragic sense of Life, trans. J.E.C. (New York : Dover, 1954), p. 1 .

(٢٨) Thomas Hanna, The Thought and the Art of Albert Camuş (Chicago Regenery, 1958), p. 156 .

(٢٩) إدريس «العملية الكبرى» فى مسحوق الهمس (بيروت : دار الطليعة ، ص ٣١) .

(٣٠) John Killinger, Hemingway and the Dead Gods, p. 31 .

(٣١) Hemingway, Death in the Afternoon quoted in Hemingway and the Dead Gods, p. 31 .

(٣٢) انظر : Adolf Ermans, The Ancient Egyptians : A Sourcebook of their writings (New York : Harper and Rowe, 1966), p. 2 .

(٣٣) Thomas Cash, Jr. "No Beginnings and No end : Hemingway and Death Essays in Criticisms III" (Jan. 1953), p. 75 .

(٣٤) Albert Camus, Le Myth de Sisypphe p. 47 .

(٣٥) Les Nouvelles Littératures, May 10, 1951 .

(٣٦) Cruickshank, Albert Camus, p. 49 .

(٣٧) محفوظ ، «تحت المظلة» فى تحت المظلة (القاهرة : مطبعة دار مصر ، ١٩٦٧) ، ص ٥ .

(٣٨) Camus, L'Éte, pp. 135 - 136 .

الفصل الثالث

سقوط المثل العليا أو موت المجردات

إن معظم الأعمال الأدبية الحديثة تهتم بـ «موت الإله» ، ليس بإنكار الميتافيزيقا - بقدر ما هو التخلص من قيم وقيود بعينها استمرت سابقًا بسبب الإيمان[1] .

سيتناول هذا الفصل مظاهر فقدان الإيمان بكل من المفهوم التقليدى للرب والدين المؤسسى فى إطار كتابات إدريس ومحفوظ . ولقد تناولت الوجودية بأشكالها المتنوعة هذه المسألة الميتافيزيقية المهمة ، وكرس كل من كامو وهمنجواى جزءًا كبيراً من أعمالهما القصصية لهذه المسألة الكونية .

وهكذا فقد تشابك كل موقف وجودى مع سؤال الشك ، رفض فكرة وجود حياة بعد الموت والإصرار على فكرة «هنا والآن» . وسوف نناقش مدى صحة الحقائق الدينية فى مقابل الذات ، بالإضافة إلى طبيعة علاقة الإنسان بخالقه فى مظاهرها الاستعارية . وعلى عكس كامو وهمنجواى لم يعلن إدريس ومحفوظ (على حد علمى) من خلال المقابلات

أو المحاضرات عن موقفهما أو عقائدهما الدينية ، بخلاف ما يمكن استنباطه من قصصهما ، فهما بالتأكيد ليسا ملحدين أعلنا عن إلحادهما ، كما لم يصنفا كذلك من قبل جماهيرهما ، فكل ما يمكن أن يوصفا به أنهما من «اللا أدريين» إذا أخذنا فى الاعتبار الجو الدينى التقليدى والمحافظ الذى نشأ فيه . ولن تحاول هذه الدراسة أن تتناول المشاكل المعقدة المرتبطة بالإلحاد وعلاقته بالإسلام ، بل سوف تدرس مجرد الصور والاستعارات التى تعكس بوضوح وبما لا يحتمل الشك جوانب بعينها من الأزمات الوجودية المقبولة فى الدين . وبالطبع فإن مسألة الفناء المحيرة ترتبط ارتباطاً وثيقًا بمسألة الإيمان بالله . وقد ناقش كامو فى كتاباته الأولى هذه المسألة من وجهة نظر «التمرد» ، ومن هذا المنظور يمكن الربط بين الإلحاد والتمرد من حيث كون التمرد رفضاً لوضع الإنسان . ويقول كامو فى «المتمرد» :

«الانتفاضة ضد الظروف تنتظم فى حملة ضخمة على السماء لإعادة ملك سجين إليها ، سيعلن أولاً عن سقوطه ، ثم يحكم عليه بالموت»(٢).

وقد ظهر هذا الموقف المتطرف أكثر وضوحاً فى أعمال أخرى لكامو منها (**أسطورة سيزيف**) ، ولكنه يعتبر بصفة عامة نقطة بداية سوف تتغير كثيراً فى المستقبل وتخف حدتها فى الإسقاطات الخيالية والفنية لفلسفته . أما الصراع بين العدمية والاعتدال فى كتابات كامو فهو ينعكس بقوة فى قصص محفوظ ، فتعكس قصته «الظلام» مفهوم الإله الشرير ، ولكن

«حكاية بلا بداية ولا نهاية» هى تمرد باسم الأفكار والقيم والمثل العليا للإنسان التى يبدو أن الدين المؤسسى قد أدار ظهره لها .

كما تمثل قصة «طبلية من السماء» لإدريس ما عبر عنه كامو ببراعة فى مقاله الذى احتفى بالسعادة والانسجام اللذين توفرهما الحياة :

> **«لو كانت هناك خطيئة ضد الحياة ، فهى ليست اليأس منها بقدر ما هى الطموح لحياة أخرى والتخفى فى عظمتها الهائلة»** (٣) .

إنه هو نفسه الذنب الذى يتمرد الشيخ ضده ويدافع عن حقه فى حياة كريمة هنا على هذه الأرض ، فهو «الإنسان الثائر» باسم الكرامة الإنسانية .

المتمرد ذو القضية - الثورة باسم الإنسان :

فى مجموعة «حادثة شرف» يظهر إدريس انشغالاً بعلاقة الإنسان بخالقه ، ففى قصة «طبلية من السماء» يعتمد إدريس على كل من الفولكلور والدين لتوصيل أفكاره ، حيث يختلط الاثنان معًا وهذا فى حد ذاته يمكن أن يكون دليلاً على موقف المؤلف الملىء بالسخرية المريرة من الدين ، وتحكى القصة عن شيخ يبدو مخبولاً يعيش فى ضواحى إحدى القرى فى بقعة مجهولة ، وهو بالنسبة لمكان القرية

شخصية مألوفة نوعًا ما هى شخصية «عبيط القرية» ، وهو شر لابد منه يجب أن يتعايشوا معه ، ومع ذلك فلا يسمح له أن يشترك فى أنشطتهم ومن المحتم أن يعيش خارج القرية ، كما أنه يخدم غرضًا مهمًّا هو أنه المتلقى لحسناتهم المعارضة . ولهذا فإنه ضد طبيعة الأشياء أن يقرر الشيخ أن يتمرد فى يوم من الأيام ، فبعد أن يصاب الشخص بالاشمئزاز التام من حاله وهو تحت رحمة هؤلاء القرويين القساة ، يرفض أن يقبل الأعمال الحقيرة التى يكلفونه بها فى مقابل الهبات التى يقدمونها له . وهكذا يهدد بأن يجلب عليهم غضب الله عن طريق إعلان كفره إذا لم تجب مطالبه ، فيجب أن توضع وليمة من السماء على طبلية أمامه عليها كل أنواع الأطعمة اللذيذة التى يريدها ولا يحصل عليها أبدًا من القرويين ، وهذا هو الشىء الوحيد الذى يمكن أن يمنعه من جلب اللعنة لهم .

تستيقظ القرية فى أحد الأيام على تهديداته المزعجة ، وهو بحق إيقاظ غليظ ، ولأنهم غير مستعدين على الإطلاق لمعالجة هذا الموقف الجديد عليهم ، يشعرون بخطر داهم على كيانهم ، فيتجمع أهل القرية جميعًا للبحث عن حل يعيد هدوءهم السابق ، ولكن التغيير قد حدث بلا عودة ففجأة يرون الشيخ فى ضوء جديد ، أو ربما يرونه كما هو فى حقيقته للمرة الأولى ، وفجأة تجعله جمجمته الكبيرة وعيناه الحمراوان مثل الدم واللتان تشبهان عيون البوم وصوته المحشرج يظهر بمظهر الوحش الذى هو فى الواقع ، نبُّوته الذى لا يفترق عنه مثل ظله يلقب

«بالحكمدار» ، فأحيانًا ما كان شيخنا يلوح به ويشتبك فى مونولوج ساخن مع خالقه .

«إنت عايز منى إيه ؟ تقدر تقول لى انت عايز منى إيه ؟

ويستمر مناقشًا أحداث حياته ، وملقيًا الضوء على أزمته الشخصية . ومن الواضح أن إدريس ينتهز هذه الفرصة لكى يصب جام غضبه على الدين المؤسسى ، فهو يستخدم هذا الشيخ المخبول ببراعة كمتحدث رسمى ، يمكنه أن ينجو بمثل هذه المقولات المدمرة ، من أعلى مؤسسة إسلامية وهى الأزهر - مركز السلطة .

«الأزهر وسبته عشان خاطر شوية المشايخ اللى عاملين أوصيا ع الدين»[٤] .

ولحسن الحظ لا يتمادى إدريس فى صب جام غضبه هنا ، حيث ينتقل بقصته إلى جوانب أكثر تعقيداً ، فيظهر شيخنا بقوة ، بعيداً عن إطلاقه صيحة تمرد ضد الظلم بصفة عامة ، كشخص اختير لكى يعانى . كما أن شكواه التى لا يمكن إلا أن تكون شخصية هى كوميدية ومؤثرة ولكنها تتسم بالنبل فى الوقت نفسه .

«هو ما فيش فى الدنيا دى كلها إلا انى . ما تنزل غضبك يارب على تشرشل ولا زنهاور .. مش قادر إلا على انى ؟ عايز منى إيه دلوقت ؟ المرات اللى فاتت كنت بتجوعنى يوم وباستحمل.. وأقول يا واد كأننا فى رمضان ، و اهو يوم وينفض» ص ٥٨ - ٥٩ .

ويظهـر هذا الإحـسـاس بالاضـطهـاد بوضـوح من خـلال حـوارات مشـابـهة مع الله ، وتتـخلل هذه النغمـة التى تكاد تكون إنجـيلية القـصة كلها وتعطيها كيانها ، بل إن العنوان نفسـه «طبلية مـن السماء» يعكس قيمة دينية ، وهو يستمر فى تقديم شكواه ، مدافعًا عن قضية هنا والآن .

«وانت بتقول فيه فى الجنة عسل نحل وفواكه وأنهار لبن . ما بتدنيش منهم ليه .. مستنى اما اموت م لجوع علشان اروح الجنة وآكل من خيرك» ص ٥٩ .

ويتم توصـيل هذه النغمـة المتـحدية بكفـاءة عن طريق الاسـتخدام الدرامى للعامـية المصرية ، وهكذا ينجح إدريس فى توصيل رسـالته من خلال المزج بين مستويات وجوانب اللغة ، فتصبح حاجات الشيخ الملحة متمثلة فى الجوع القارص من أجل تلبية سريعة ، وشكواه هى أيضًا رفض عنيف للتعـاليم التى توارثها ، فمن خلاله يعبر إدريس عن أحزان بشرية تعانى وكثيرًا ما أضلتها شعارات جوفاء ، ووعود بحياة أفضل بعد الموت .

«يا سيدى يفتح الله . إحيينى النهاردة وابقى بعد كدة ودينى مطرح ما توديني» ص ٥٩.

وتتسم هذه الكلمات التى تتميز بالبسـاطة والمباشرة والموجهة للخالق نفسه بأنها محببة فى سذاجتها بالإضافة إلى أنها تصريح قوى يشير إلى أنه ليس كل شىء على ما يرام ، وتصبح التهديدات أكثر

وأكثر جرأة حتى تصل أحيانًا إلى درجة التجديف عندما يشير إلى المعجزة التى يرد ذكرها فى القرآن عن الوليمة التى تلقتها العذراء مريم من السماء :

«ودينى مانى ساكت إلا اما يبعت لى مائدة من السما حالا . أنا مش أقل من مريم . هى مهما كانت حرمة إنما أنا راجل . وهى ما كانتشى فقيرة ، إنما أنا أبو أحمد طلع دينى» ص ٦٠ .

ويزيد التأثير الكوميدى بالاستخدام المتكرر للعظات الدينية بطريقة غير دينية على الإطلاق ، وهكذا يقودنا الشيخ الدنيوى باستمرار للواقع عن طريق التوجه غير الواعى لله والدين ، بينما هو فى الوقت نفسه يتحدى الإله نفسه والمؤسسة نفسها ويشك فى وجودها وكينونتها ، كما أن الشيخ على ، بغض النظر عن كونه مجنونًا ، يظهر كأكثر أفراد مجتمعه حساسية ، ويظهر إحساسه بالكرامة كإنسان فى أنه يرفض القيام بمهام مهينة من أجل كسب العيش .

وهكذا يطلب هذا الشيخ الوجودى معجزة ويهدد رفقاءه من أهل القرية بالبديل المعجزة وهو دجاجتان وطبق من العسل وكومة كاملة من الأرغفة الساخنة وسلطة ، وهذا على الأقل . وفى مواجهة هذا الموقف المحتدم يجتمع أهل القرية للتغلب على الأزمة ، ويتمكنون من تدبير نصف وجبة مناسبة تمثل بعض الأشياء التى طلبها الشيخ بسعادة لأنهم قد نجحوا فى وضعه تحت السيطرة مؤقتًا وبهذا قد أنقذوا أنفسهم من

توابع لعنته ، ولكنه يبقى تهديداً دائمًا لهم ولأولادهم حيث ما زال شيخ على يقيم في قرية النصر ، ويجدد بين الحين والآخر تهديده بأن يجلب عليهم لعنة الله ، ولهذا عندما ينتشر خبر أن الشيخ يصب غضبه في الجرن ويلوح بعصاه في غضب تجاه السماء ، يسرع أهل القرية بإحضار ما يمكنهم إحضاره ويضعون له المائدة .

ويظهر تمرد شيخ على حاله وحال أهل قريته أيضًا في رفضه التام للاشتراك في المهام اليومية للفلاح العادى ، فهو يرفض أن يكسب عيشه عن طريق الكد من شروق الشمس وحتى غروبها مثل البهائم التى ترزح تحت أحمالها .

«هو شغلكو ده شغل . يا عالم بقر . دا شغلكو ده شغل حمير وانى مش حمار . أنى ما اقدرش يتقطم وسطى طول النهار ، ما أقدرش اتعلق في الغيط زى البهيمة يا بهايم . يلعن أبوكو كلكو مانيش مشتغل» ص٦١ – ٦٢ .

ومن المفارقات أن الرجل المجنون هو الذى يرى بهذا الوضوح الوضع البائس لأقرانه وهو الذى يحاول عن طريق تأنيبه لهم أن يزيل عنهم الشعور بالتبلد واللامبالاة .

وإذا لم يكن يبدو عليهم أنهم يستجيبون ، فإنه مازال هناك أمل في أن يستيقظوا يوما ما ويروا بوضوح وفهم ما رآه الشيخ على ،

فيمكن أن نعتبـره الوعـى البديـل بالنسبة لهـم ، الذات الأخـرى التى لا يمكنها أن تعيش فترة أطول فى هذا الجوع والبؤس ، أى باختصار فى وضع لا يليق بالبشر ، فباسم إنسانيته تمرد ورفض قبول أى شىء يقل عن الأفضل ، وبهذا كان عليه أن يرفض كل ما غذى نشأته الروحية وأن يرفض الأحـوال البائسـة على أمل حياة أفضل بعد الموت ، فعندما لم يجد إجابة عند الدين الرسمى ، كسّر كل الأعراف عندما خاطب خالقه مطالبًا بحقوقه كإنسان . فهو لن يصدق الوعود بعد الآن ، ولكونه الإنسـان الوجـودى الذى هو عليه ، طالب بالتلبيـة الفورية لحاجاته وبتحسين أوضاعه ، فكما هو الحال بالنسبة لأورستيس فى «الشامات Les Mouches» يحاول أن يفتح أعين الناس على وضعهم ويبين لهم أنهم مجبرون على التوبة عن جريمة لم يكونوا مسئولين عنها ، ومثل أهل القريـة يرفض النـاس فى أرجـوس أن يـروا ويفضلـون أن يعيشوا فى إحساسـهم بالذنب والمعاناة عن أن يقبلوا تعاليمه ، وهكذا يترك مدينتهم على أمل أن يفيقوا يومًا ما على أوضاعهم وأن يثوروا عليها . وهنا يطرد الشيخ علـى مـن المدينة بعد تشكيكه فى عقائدهم وربما غرس بذور عدم الرضا ، فالشيخ على يرفض بشدة فكرة الحياة الأخرى بعد الموت ووعودها الوهمية ، ويردد ما قاله كامو عندما أعلن عصيانه لخالقه . إدريس هنا يعلن بوضوح يشبه وضوح إعلان كامو فى «الأفراح Noces» :

«إن كنت أرفض بإصرار كل الـ «فيما بعد» فى العالم ،

فذاك أن الأمر يتعلق أيضًا بعدم التنازل عن غناى الحالى .

لا يسعدنى الاعتقاد بأن الموت يشرع على حياة جديدة ، فهو بالنسبة لى باب مغلق ... كل ما يعرض علـى يجدُ فى رفع أحمال حياة الإنسان عنه» (٥) .

وهذا ما يصرح به الشيخ على بسذاجة ولكن بقوة ، فهو فى عناد وإصرار كامو نفسيهما فى مداخلته الفلسفية فى رفضه للوعود الكاذبة التى تقدمها الأديان ، كما تحدث النقلة فيما يتم التأكيد عليه ، «إذا تزعزع الإلـه عن عرشـه سوف يأخذ الإنسان وضعه كمركز للكون» . وفى «خطابات» يكتب كامو أنه يختار العدالة لكى يستطيع أن يظل مخلصاً للعالم .

«لازلت أعتقد أن هذا العالم ليس له معنى علوى . ولكنى أعرف فيـه شيئًا له معنى . إنه الإنسـان ؛ لأنه الكائن الوحيد الذى أصر على أن يكون له معنى»(٦) .

فبهذه الكلمات يسمو بالإنسان وثورته التى تقوم باسم المثل والرغبات التى تم نبذها عن طريق الوجود .

« أغبط الإنسـان أمام ما يسحقه ، وحريتى وثورتى وولعى تتحد جميعها إذن فى هذا التوتر ، وهذه البصيرة ، وهذا التكرار الذى لا يحصيه عد» (٧) .

ووضوح وحماس شيخ على هما جزء من التوتر الذى يتحدث عنه كامو ، ففى هذا الوعى بالتناقض الإنسانى تكمن هذه المأساة وربما العظمة .

* مقاربة صوفية للوجودية :

الرواية القصيرة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» - وهذا أيضا عنوان مجموعة القصص التى تظهر بها - هى معالجة أكثر طولاً وتعقيداً لتيمتى الدين والسياسة المتشابكتين اللتين يتناولهما محفوظ فى قصته «روح طبيب القلوب» . والقصة من تسعة أجزاء وتعتمد فى معظمها على الحوار لتطوير الحدث ، وتشكل التأملات الفلسفية والجو الروحانى خلفية القصة التى تظهر من خلالها الإشارات السياسية. وتغوص القصة فى تاريخ أسرة بأكملها هى أسرة الأكرم - الشخصية الرئيسية - تغوص فى التركيبة النفسية لممثلين ثلاثة عن ثلاثة أجيال متعاقبة ، ويتمكن محفوظ من خلال معرفته الوثيقة بموضوعه أن يلم بهذه الشخصيات وأن يتتبع تطورها - أو تدهورها - الأخلاقى فى تشكيل شديد الدقة والتعقيد .

وتمارس الشخصية الرئيسية الغامضة للولى - محمود الأكرم - سلطة مطلقة على أتباعها بطريقة تشبه كثيرًا طريقة راسبوتين ، فمحمود الأكرم ديكتاتور مطلق على عقول وقلوب الناس ، وهو أسطورة حية بالنسبة لهم ويتمركز رمز تأثيره فى «بيته الكبير» أو مركز الرئاسة العام لهذا الطاغية ، وهو المركز «الروحى» الذى منه ينشر الضياء والهداية لأتباعه ، ليس فى مصر فقط ولكن فى أقطار بعيدة مثل سوريا والعراق وتركيا ولبنان وبلاد فارس وفلسطين والجزيرة وبلاد شمال أفريقيا فى الجزائر وليبيا والمغرب ، فبالنسبة لكل هؤلاء يمثل «البيت» قلبًا نابضًا

للحركة الروحانية كلها ، ويبدو أن هيكل القصة مرسوم فى شكل دوائر يقع مركزها فى رسم بيت الأكرم .

وكما هو الحال فى الصوفية يصل المحب الولهان إلى موضوع حبه بالتدريج وهكذا يفعل القارئ عندما يكشف بالتدريج عن الدوائر المتشابكة التى تتضمنها القصة ويسود النمط الدائرى فى القصة كلها ، واضعاً كلاً من الشكل والمحتوى فى بؤرة مركزية ، فالشخصية الرئيسية نفسها تدور دورة كاملة وتمر بتغيير أساسى فى الشخصية ينطوى على تحول إلى الحالات الأولية للطهر الروحى وبالتالى رفض الآخر الشرير فى الذات . ويقع اكتشاف علاقة الأب بالابن، التى كانت سرا على الأم التى تمت خيانتها لفترة طويلة بين تلك الدوائر التى تلتقى كلها فى نقطة واحدة . وأخيراً فإن العنوان نفسه «حكاية بلا بداية ولا نهاية» هو معادل شكلى لتلك الدوائر اللانهائية .

وتحدد السطور الأولى فى القصة نغمة القصة كلها ، فنحن فى وسط حلقة ذكر لطريقة الأكرم وتزيد سرعة الغناء باستجابة كورال الخبراء وبالتدريج يزيد من قوته ، ويستخدم محفوظ إطار الذكر هذا ليعلمنا بطريقة غير مباشرة عن تاريخ تأسيس طريقة الأكرم هذه . ينزعج الكبار والشيوخ من إشاعات عن أحداث غريبة تحدث فى حيهم ، أما شباب الحى فقد تجمعوا ويبدو أنهم يخططون لإثارة مشاكل ، ويشاع عن الجيل الأصغر أنهم قد سخروا من «النظام» واستهانوا به ، بل وجرءوا على الهجوم على شخص محمود الأكرم نفسه . وهكذا فإنه

قد تمت تنحية التأملات الصوفية جانبا فى هذا اليوم من أجل أمور أكثر إلحاحًا يبدو أنها تشكك فى كيانهم وتهدده .

وسريعًا مايتم إلصاق اسم «على عويس» بهذه المشكلة ، ويتعرف الرجل المبارك عليه – على أنه أخو زينب – المدرسة التى ضحت بحياتها كلها من أجل تربية هذا الأخ الوحيد اليتيم ، الذى يبدو الآن أنه يقود هذا التمرد ، فقد كان عويس بالفعل هو المتحدث باسم هؤلاء الشبان الغاضبين الذين يبحثون عن تفسيرات ويطالبون بتقارير من الزعيم المبجل ، فقد أتوا إليه ليخبروه أنه لم يعد بإمكانهم قبول المظاهر التى تحيط بهم والتعايش معها ، الغنى والرفاهية التى يتمتع بها الأكرم من جهة ، والفقر المدقع الذى يرزح فيه بقية أهل الحى من جهة أخرى . فقد تعلموا فى جامعاتهم أن التقدم ضرورة حتمية وأن عليهم كأفراد أيضًا واجبًا يحتم عليهم أن يفعلوا شيئًا حيال مظاهر عدم المساواة فى مجتمعهم. وقد ظن الأكرم عند هذه النقطة أنه يمكن أن يكسبهم إلى جانبه من خلال الموافقة على الحوار معهم كزملاء يقفون معه على قدم المساواة حيث قد حصل هو نفسه على تعليم علمانى ودينى فى الوقت نفسه .

وهكذا فإن الجزء الأول ينتهى بمواجهة الأكرم لمعضلة معالجة هذا الموقف الحرج ، وكيف يعالج الغضب المتزايد والإحساس بعدم الرضا عند الجيل الصاعد بينما يحتفظ بسلطته ومكانته فى الوقت نفسه ، أما الجزء الثانى من القصة فيدور حول مقابلة قصيرة بين الأكرم وزينب

التى تطلب منه – بلهجة تهديد أكثر منها رجاء – أن يطلق سراح عويس والذين تم القبض عليهم معه ، وتكشف هذه المواجهة مع زينب فجأة عن ذكريات قد تم قمعها عن قصد ، فتطفو للحظة على السطح ، حيث يتذكر كيف كانت جميلة ويخبرها أنها مازالت على جمالها ، مذكراً إياها بالعلاقة التى ربطت بينهما فى الماضى ، وهكذا يعرف أن هناك جانبًا آخر لحياة هذه الشخصية الغامضة ، فقد كان على علاقة عابرة بزينب نتج عنها ميلاد طفل له هو عويس . وقد تسبب نقض الأكرم عهده مع زينب إلى جرحها جرحاً عميقاً ، هى التى احتفظت بعارها سرا وحملته بشجاعة وصبر كل هذه الأعوام ، مدعية أن عويس هو أخوها الأصغر ولهذا تذهب إليه مطالبة بأن يتدخل فوراً لإطلاق سراح عويس .

وتؤدى الأحداث التى تلى ذلك إلي نهاية حتمية هى مواجهة بين القوتين المتصارعتين فى القصة ، فقد أتى الشباب المتذمرون بمنشورات تدين وتفضح الفظائع التى ارتكبها «الأستاذ العظيم» وأسلافه ، ويشعر الأكرم أن قبضته على السلطة قد ضعفت وفى وقت محاكمته يطلب عون درويش موقر كان قد ترك الجماعة احتجاجًا على المنحى الذى اتخذه الأكرم فى حياته . ومع ذلك ، فإن معظم المعلومات المشينة عن أسرته الصغيرة جاءت كمفاجأة صادقة بالنسبة له ، وفى خضم إحساسه بالعذاب والهوان لا يطلب الرحمة حين تجبره مربيته المسنة على أن يتأكد من الجريمة والعار اللذين ورثهما ، فيظهر غضبه السادى – الماسوشى فى انفجاره فى نهاية الجزء الخامس .

«يا شيخ عمار.. لا تحدثني بلغة الحكماء فلست حكيما ، إنني مجرم تجرى الجريمة فى عروقه منذ القدم شد على قبضتك . اشحذ سلاحك . سدد ضرباتك ، نخوض معركة حياة أو موت تحتاج إلى الدهاء والقسوة والعنف لا المأثورات الجميلة . إنك ثعلب مكار وإنى لفى حاجة إلى كل نقطة مكر فى صدرك ؛ لا تعن بالمحافظة على المظاهر الرقيقة فقد فاحت روائح البطن الكريهة ، إلى بجميع الشياطين التى تقيم فى هذا البيت واستعر من تستطيع من شياطين الحى كله ، كفاك خداعا بالفضائل الكاذبة ، واستخرج من قبور الرذائل الرائعة المخلوقة أصلا للكفاح والنصر»(8).

وهكذا يسقط القناع كاشفًا عن شيطان بلا رحمة يعزم القضاء على معارضيه بأى ثمن ، فقد دار الأكرم دورة كاملة كاشفًا عن ذاته الأخرى التى نجح فى إخفائها لزمن طويل . ويزيد اتضاح هذا الجانب فى اللقاء العاصف أولاً مع عويس ، وعندما يتم القبض على الأخير مرة أخرى مع زينب التى تكشف له كملجأ أخير – وعن غير رضى – السر الذى احتفظت به طويلاً أنه هو أبو عويس وأنها قد ادعت أن عويس أخوها لكى تحمى نفسها من الذل والعار . وهكذا ينتهى الفصل السادس من القصة بهذه الطريقة المدهشة ، اكتشاف يدور بنا دورة كاملة إلى أن نصل إلى البداية التى طال نسيانها لذكريات تم قمعها عن

قصد . ويجعلنا محفوظ نعيش مرة أخرى هذا المشهد الذى تم إدخاله بطريقة مناسبة فى شكل حوار قصير بين زينب ومحمود واسترجاع لزمن اكتشافها أنها تحمل طفلاً ، فجبن الأكرم وعدم تحمله للمسئولية فى تلك اللحظة يتفقان تماماً مع شخصيته .

وقد أضاف هذا المنحى جوانب أخرى للقصة ، فهنا تتبادر إلى الذهن بالضرورة العلاقة النمطية بين الأب والابن بإيحاءاتها الفرويدية ، فتمرد الابن على الأب والرغبة فى خلع الحاكم وزعيم العشيرة والحاكم المطلق من خلال مؤامرة يحيكها الأبناء كلها أنماط متكررة تستخدمها القصة ، وتضاف إلى ذلك مفارقة الهويات المغلوطة للأب والابن التى تذكرنا بموقف أوديب وتثبت كلمات الأكرم هذا الوضع الحتمى المبدئى :

«الصراع الناشب اليوم أقوى من أى علاقة شخصية» .

ويوحى أيضاً بالتأثير المدمر لهذا الكشف الذى يلخصه الأكرم لزينب قائلاً :

«صدقينى لقد اختل ميزان كل شىء ، خرجت النجوم عن أفلاكها ، والكلمات عن منطقها ، وتمخضت قباب الأضرحة عن أوثان» ص ٧٤ .

وهكذا تحمل هذه القصة بوضوح الإحساس بالقدر المحتوم الذى يحيط عادة بالأساطير ، فهناك أقوال تنتشر فى ثنايا القصة تؤكد كلها على الإيحاءات الأسطورية للصراع بين الأب والابن .

«ما جدوى المناقشة ونحن على وشك القتال ؟! وقد يقتل الأب ابنه أو يقتل الابن أباه ؟!» ص ٨١ .

أو قول آخر :

«لكنهم يزيحون ملكا مغتصبا عن عرش زائف !» ص ٨١ .

ثم تأتى المواجهة النهائية التى تختتم الجزء الثامن والتى تغير نهاية مأساوية عندما يكرر الأكرم على عويس أنه أبوه .

وعند هذه النقطة تتشعب القصة إلى فرعين . يصل تأثير الكشف على الأب والابن إلى أن يصاب كل منهما بالشلل للحظات ، وتمر شخصية الأكرم المعقدة بصراع داخلى مرير ، فتعاليمه الصوفية وميراثه فى الزهد – أى باختصار روابطه الصوفية – تتصارع مع طبيعته الدنيوية الإجرامية ، ومنذ أن تطورت الأزمات لم يتوقف عن تأمل معنى واتجاه حياته . فقد ألمح للشيخ الكبير أنه يتوق إلى أسلوب بسيط ونقى فى الحياة ، يصفها كالتالى :

«وكان على أن أختار فإما الدعارة وإما القداسة .. وقد اخترت سبيلى ، فاضت من قلبى قرارات عنيدة غير متوقعة كضربات المطارق المنهالة على رأسى اكتسحت نداءات الدعارة اللزجة اللينة ، فرفضت الهزيمة ومججت الهناء السهل ، والظاهر أن إيمانى بجوهر جدى كان أكبر من إيمانى بمعجزاته» ص ٩٧ .

وهكذا يلخص الأكرم أزماته لعويس الذى استطاع أخيراً أن يتقبل هذا الواقع ، وأن يستعد مع أبيه لمواجهة الحياة فى الحى بالرغم من الصعوبات المتوقعة ، فكلهم يعى أن الفوضى الداخلية التى أثارت الأب على الابن ، والزوجة ضد الزوج والأخ ضد أخيه لم تتم تهدئتها بعد ، ومع ذلك فإن عويساً ، مسلحاً بالمعرفة بالذات التى حصل عليها مؤخراً ، والأكرم بغريزته التى لا يمكن إطفاؤها وزينب التى شاركت ابنها وأباه أخيراً سرها ، كلهم مستعدون لبداية جديدة ، فقد اعتبروا جميعًا أنهم قد قضوا مدتهم فى الجحيم وأنهم قد خرجوا منه متطهرين وطاهرين ، كما عبر عن ذلك الشيخ الكبير سابقا :

> «**إن الحياة تتموج أمام بصرك ، الأركان تتهاوى، أوهام تتبخر ، حقائق تنقض كالقنابل ، عناصر تتحلل مطالبة بتركيب جديد ، أصوات جديدة تحطم جدران الخرس وترتفع ، أناس يتلاحمون ، قوى تنطلق من مخابئها ، والنفس تطالب صاحبها باتخاذ موقف .. اثبت .. اهرب .. احى .. مت .. تعقد .. تجدد .. ولكن لا حل إلا أن تخوض أمواج الظلمات وأن تشق طريقك إلى بر النور**» ص ٨٥ .

وتبدو هذه الرؤية التنبؤية للأشياء قبل التطهر المحتمل كمعادلة مفضلة منذ دانتى ومروراً بكونراد ومحفوظ ، ففى «**الجحيم**» و«**قلب الظلمة**» تبدو موجات الظلام وكأنها مرحلة حتمية يجب أن يمر بها

الإنسان فى حالة البحث الأبدى عن الحقيقة ، فكما هو الحال بالنسبة لمارلو فى «**قلب الظلمة**» ، يكون على الأكرم أن يغوص فى قلب الظلمة ويصيح «الذعر ! الذعر !» ثم يخرج برؤية أوضح لدوره فى الحياة ولمعنى الحياة بصفة عامة . وهكذا يقدم لنا محفوظ حكمة رائعة للروح وهى تتشكل فى المفاهيم الفلسفية والروحية للصوفية . وقد تشابكت هنا خيوط الشكل والمضمون بطريقة عضوية محكمة ، فالصفة الغنائية لكثير من المقاطع تستلهم الروحانية الصوفية . فى «**حكاية بلا بداية ولا نهاية**» يتتبع محفوظ ظهور ثورة الإنسان ، فعلى عويس هو بروميثيوس الذى جرؤ على تحدى الآلهة ، ومع ذلك فهو ليس تشخيصًا مجردًا بل هو إنسان وجودى يترجم ثورته إلى فعل ويحقق التغيير المطلوب وهو كما يراه سارتر يشترك فى صنع التاريخ .

> **« .. يصبح تاريخيا حتى يتابع الأبدى ويستكشف قيمًا عالمية فى الحركة الملموسة التى يقوم بها بهدف الوصول إلى نتيجة محددة»** [٩].

وهكذا يغوص عويس فى «الفعل المحسوس» لكى يغير وضع الأشياء الذى فرض عليه ، كما أن انتفاضته موجهة ضد فكرة الربوبية وينتج عنها هزيمة الإله واستسلامه للاتهامات الإنسانية ، أما الأكرم الذى يمثل الرب ، فهو مثل شخصية جوبيتر فى مسرحية «**الذباب**» لسارتر ، وهو إله يتفاوض مع مخلوقاته ويستجيب لمطالبهم ، فليس هناك ما هو إلهى أو ربانى لديه بل هو يقدم بطريقة بشرية تمامًا .

ويبدو محفوظ مشغولا بطريقة أكثر مباشرة بالعلاقة المتناقضة بين الإنسان وخالقه بتفريعاتها الفلسفية مما يبدو عليه إدريس ، ففي قصة أخرى له - يبحث فيها تلك العلاقة المتوترة - يتخذ موقفًا أكثر تشاؤمًا من ذلك الذى عبر عنه فى «**حكاية بلا بداية ولا نهاية**» ، ففى قصة «الظلام» يغوص فى الجوانب الخفية لهذه العلاقة لكى يخرج هذه المرة بتقييم مختلف وسلبى تمامًا . (وربما يكون من المهم أن نلاحظ أن هذه القصة قد ظهرت فى مجموعة «**تحت المظلة**» التى كتبت فى الفترة ما بين أكتوبر وديسمبر (١٩٦٧) ، وهى فترة شهدت كتابات تتسم بالتشاؤم الشديد الذى ميز معظم الكتابات الخيالية وغير الخيالية كنتيجة لهزيمة يونيو (١٩٦٧) .

* العدمية ومفهوم النادا فى أعمال محفوظ وهمنجواى :

> «**كثيف الظلام كأنه جدار غليظ لا يمكن أن تخترقه عين .. إنهم يجتمعون فى عدم . ولا صوت إلا قرقرة الجوزة**» .

هذا هو مثال العالم الذى تسكنه هذه العينة من البشر ، وفى دراسته حول صور الموت يقدم فردريك هوفمان التقييم التالى لطبيعة العملية الخيالية فى تناول الصور المتعلقة بفقدان الإيمان .

> «**يؤكد كثير من الصور الحديثة التى تدور حول فقدان الإيمان بالخلود هذا النوع من ازدحام المكان .**

حجرات مفروشة ، مجارى تصريف المياه ، ممرات ، أنفاق مترو ، وكلها أشكال من الجحيم على الأرض ، جحيم أرضى ، فالمتشكك والمتشائم والمتمرد والمثقف يذهبون إلى ما تحت الأرض.»(١٠)

وتوحى هذه الصورة التى تمثل التعلق بحدود كوخ متنقل يتدلى من أعلى شجرة بكوكب تائه فى فضاء الكون الواسع يحيطه العدم ، وهى إضافة مثيرة لمجموعة الصورة الحديثة . وتُغرِق كلاً من القصة والأحداث - مثلهما فى ذلك مثل العنوان - فى الظلام الدامس ، فيعتمد محفوظ هنا على لغة شديدة الاستعارية للتعبير عن الحدث ، فالمرئى هنا غائب وهو ما يتفق مع مضمون القصة ، والوسائط هى الغياب الكامل للضوء والظلام التام والعدم . تجتمع جماعة من الناس تنتمى لكافة مناحى الحياة فى أمان العتمة وغموضها لتدخن الحشيش ، وهناك عقل مدبر فوق كل هذا يستطيع أن يرى كل واحد وأن يتعرف على كل مشترك بينما يبقى مستتراً عن الجميع ، فهو ينظم هذه المقابلات غير الشرعية لهذا الجمع المتنوع الذى يمثل نماذج جيدة لأديان وحرف وآراء مختلفة ويعزل الظلام الحالك الذى يلف تلك الاجتماعات كل رجل عن الآخر ، فيسود القصة هذا الإحساس بالتقسيم ، فعزلة كل فرد وعزلة الجماعة ككل ذات أهمية خاصة بالنسبة للقصة ، فهم لا يكتفون بالمقابلة فى الظلام فقط بل إنه من الغرابة بمكان أن عليهم أيضاً أن يتسلقوا شجرة حيث يأويهم كوخ نقال ، أى أنهم متعلقون فى الهواء دون صلة

بالواقع . وتزداد غرابة الموقف بسبب بعد المكان ، حيث لا يمكن لأى شخص أن يصل إليه أو يخرج منه بدون إذن رجل واحد. ويشير وصف الرجل إلى شخصية شريرة وسيئة النية ، فهو رجل أحدب يبلغ من العمر سبعين عامًا ، ضئيل الجسم ويتميز بملامح شيطانية ، وهو شخصية غاوية تدعوهم إلى تخليد لحظة السعادة ، أما ضحكته فتشبه فحيح الزواحف ، وبالنسبة له تقبع الحقيقة فى الصمت والظلمة وتكتمل جوانب صورة الشخصية الشريرة فيه عندما يجمعهم فى ليلة من الليالى فى مخبئهم المعتاد ويخبرهم أنه بإمكانه أن يساعدهم على تخليد سعادتهم اللحظية لأن مكان مقابلاتهم يحتوى على الجوهر الحقيقى لمعنى الحياة، ثم يتبع ذلك بأن يسرق بطاقات هوياتهم وعلب الكبريت الخاصة بهم وهى وسائل الحصول على الضوء والهرب ، ثم يختفى تاركًا إياهم يتحسسون – فى عماهم – الطريق إلى مخرج من الفخ الذى وقعوا فيه ، ولكن سريعًا ما يكتشفون أنهم قد حبسوا إلى الأبد ، بل وفقدوا هوياتهم أيضًا ، وعندما يحاولون الصياح للنجدة ، تخذلهم أصواتهم ، ويزداد إحساسهم بوقع حالة الشلل من خلال وعيهم بوجود شخص يتثاءب متحديًا فى الخلفية وتصل حاجاتهم الملحة للتوصل إلى ذروة لا تحتمل تخف فقط عندما يظهر الرجل مرة أخرى ليعلن لهم أنهم سريعًا سوف يفقدون كل سيطرة على الكلام والحركة وأنهم سيصبحون «**أجسادًا فتية مبللة بندى الحقول**» ويمثل هذا السطر الأخير الذى يتكرر فى نهاية القصة المصدر الوحيد للراحة فى هذا الجو المشحون ، فدخان

الحشيش الذى يخنقهم ويشل حركتهم سوف يتبدد فقط «بندى الحقول» الذى سوف يغطى أجسادهم .

وإذا نظرنا إلى الاستعارات المختلفة وإلى لغة القصة ، سوف يتبدى لنا بوضوح أن محفوظ يتعامل مع مستويات متعددة من التأويل ، فبصرف النظر عن السرد نفسه نجد أن أكثر الجوانب إثارة للاهتمام هو تناول العلاقة بين الرجل العجوز آلذى يعلم كل شىء ويقدر على كل شىء وبين مجموعة الناس، فالعلاقة هى علاقة بين الإله وأتباعه قليلى الحيلة ، وإذا كان هذا هو الحال فيمكننا أن نستنتج أن محفوظ شديد التشاؤم بالفعل حيث إن الإله يمكنه أن يمنح السعادة للجميع حسب رغبته وأن يحرم أتباعه من القدرة على الفعل والرغبة فى الحصول على هذه القدرة ، كما يمكنه أخيراً أن يحرمهم من الحياة بعد أن يجردهم من فرديتهم وهويتهم ، ويتم تقديم هذا الرب على أنه شرير ومحرض وهو سيد وحاكم الظلام ، فهو أمير الظلام . أما مشهد ممثلى المجموعة ورغبتهم فى الهروب فى دخان النسيان فينم عن عالم غير راض عن الواقع ، فكما يبدو من كلام محفوظ أن البحث عن السعادة والحصول عليها لا يتأتى إلا من خلال فقدان الهوية والانخراط فى كل هائل من الظلام فقط ، أى من خلال تسليم الذات لقوة أقوى ، ولكن يظهر أن هذه القوة شريرة ويبدو أنها تسعد بممارسة سلطتها على مخلوقاتها الحبيسة .

أما فى قصص همنجواى فإن هناك ربطاً دائماً بين الليل والظلمة وبين الدين ، فقصة «مكان نظيف ، جيد الإضاءة» التى تظهر بها عقيدة

النادا Nada تلعب على صور الضوء / الظلام . فكل كاتب يتعامل مع قهر مفهوم العدمية بطريقة مختلفة فيأخذ محفوظ الظلام كممثل للنادا التى تحيط بكل شىء بينما يستخدم همنجواى مكانًا نظيفًا وجيد الإضاءة كاستعارة تتناقض مع الظلام فى الخارج حيث يمكن تحييد العدمية إلى حين . ويساوى غياب الضوء عند كل من الكاتبين العدم والفوضى ، ولكن يمكن بالنسبة لهمنجواى أن يتم عزل النظام والانسجام داخل أربعة جدران لمكان نظيف وجيد الإضاءة أما بالنسبة لمحفوظ فيوجد المتنفس الوحيد فى الوجود فى الفضاء الواسع ، و«قطرات ندى الحقول» تغطى كل شىء[١١] .

تتحدث رواية «**وداعًا للسلاح**» عن الموت فى الشعارات الجوفاء التى لا يمكنها أن تحافظ على حياة الإنسان فى أوقات عصيبة تتسم بالعنف والوحشية ، ويتبنى محفوظ موقفًا مماثلاً عندما يقدم بطلة قصة «روح طبيب القلوب» فى حوار مع رجل دين متزمت وعندما تجرد هى بعض المفاهيم التى تضفى عليها التقاليد احترامًا خاصًّا مثل الشرف والدين والضمير والاحترام من كل معنى وقيمة . ويتبنى هذا الموقف يفعِّل محفوظ فقط نتائج موت الدين وهى ظهور نوع جديد من الفوضى الأخلاقية يؤكد على القيم دون الرجوع إلى معايير الخير والشر .

ويلخص بطل «**وداعاً للسلام**» لهمنجواى الموقف بهذه الكلمات :

«كانت هناك كلمات عديدة لايمكنك احتمال سماعها وأخيرًا فإن أسماء الأماكن فقط لها كرامة ... فالكلمات المجردة مثل الفخر والشرف والشجاعة والتقديس تعد مبتذلة بجانب الأسماء المجسدة للقرى وأرقام الشوارع وأسماء الأنهار ، وأرقام الكتائب والتواريخ» [١٢] .

وبالمثل تعد مفاهيم الشرف والدين والضمير والاحترام مبتذلة عند استخدامها فى علاقتها بالشقاء الكامل لتلك الفتاة الصغيرة البائسة التى يمكن اعتبارها تمثل فى هذا السياق ، قدرًا كبيرًا من البشرية المعذبة .

وفى مجموعة «**شهر العسل**» التى كتبها نجيب محفوظ فى عام (١٩٧١) يعالج موضوعات مختلفة عن تلك التى رأيناها فى مجموعاته السابقة ، فمع أنه يكتب بوضوح فى سياق العبث ، وأنه يمكن اعتبار بعض القصص بما فيها قصة العنوان مجرد تخيلات وأوهام ، ولكن هنالك جدية لا يمكن إخطاؤها فى قصصه .

«روح طبيب القلوب» هى بحث مثير عن الحقيقة ، وكالعادة يشعر محفوظ براحة أكبر بين «الأنماط» التى يعرفها جيدًا وهكذا يجمع حشدًا متنوعًا من قاع مدينته الحبيبة ، وأبطاله هم ولى وفتاة شوارع وحارس مقابر ورجل شرطة .

ويتم تقديم الحدث والأشخاص والحبكة والروح – باختصار كل عناصر القصة – فى أغلبها من خلال الحوار ، فتأثير الأسئلة والإجابات القصيرة – والمبهمة أحيانا لمختلف الحوارات بين الشخصيات المختلفة –

مذهلة للغاية فطوال القصة تحمل الأسئلة والإجابات ذات الكلمة الواحدة الحدث إلى قمته بطريقة مثيرة للإعجاب . ويبدو أن محفوظ – خاصة فى هذه المجموعة – يجرب استخدامه الجديد للغة فى نثره الروائى ، وربما يشير هذا إلى تجريبه فيما بعد فى مجال الدراما .

ولكى يحرك محفوظ هذه الكتلة الغريبة من الشخصيات ويجعلهم يفعلون ويتفاعلون فى شبه عزلة عن بقية العالم ، يختار مقام رجل يبدو أنه اكتسب حديثا صفة القداسة ، فـ «طبيب القلوب» كان يعلو فى أهميته ، فى طريقه لأن يصبح أكثر القديسين احترامًا فى منطقته ، ومن ثم كان من المناسب أن يتخذ ولى مقامه كمخبأ له . وتذكرنا الطريقة التى تقع بها الشخصيات فى طريق بعضها البعض بمسرحية «**فى انتظار جودو**» لصامويل بيكيت ، فكما هو الحال بالنسبة لإسترجون وفلاديمير ، يترك الولى والفتاة فى تلك البقعة المهجورة ، ويدخلان فى حوارات سلسة تتميز بالعمق والتأثير اللذين تتميز بهما حوارات بيكيت . وعالم بيكيت هو عالم مسطح وعقيم ووحيد ومقضى عليه منذ البداية . أما محفوظ فهو مهتم بتتبع فقدان البراءة بفضح الفساد الذى يرتع فى ثنايا القداسة المزيفة، فهو مهتم بإظهار كيفية انتشار العفن بسبب فترات طويلة من الركود، وكيف أن النسيج الاجتماعى للناس يبلى بسبب تحلل مثلهم العليا .

تحدد المقابلة الافتتاحية بين الولى والفتاة مسار الحدث ، فشخصية الفتاة التلقائية والقاطعة تتناقض بشدة مع أسئلة الولى المحسوبة والمتزمتة ، ومنذ البداية تذهلنا الطبيعة التشبيهية للشخصيات .

فالفتاة بلا اسم وتكاد تكون بلا عمر حيث تتجاهل كل شيء حول ذاتها ، فهى بلا مكان تسميه بيتها ويبدو أنها قد انشقت عنها الأرض مثل عشب غير مرغوب فيه ، وهى غير واعية على الإطلاق بمغزى مفاهيم منتفخة وغامضة مثل الشرف أو الضمير أو الدين ، وبالتالى يوصمها رجلنا بأنها شيطانية عندما لا تستطيع أن تتعرف عليه ببساطة كرجل من أهل الله ، ومع ذلك فإن إجاباتها الدنيوية تناقض إنسانيتها الحقيقية مع اللغو الفارغ لهذا الرجل الشهوانى ، فزهوه المزعوم ما هو إلا ستار يخفى وراءه أكثر المشاعر شرا ودناءة ، وحارس المقبرة هو الوحيد الذى يستطيع أن يسبر أغواره بسهولة تفوق ما يتأتى للآخرين ، ويبدو من المفارقات أن هذه الوظيفة التى قضى فيها حياته وقربه من الموت قد زادا من وعيه بأمور هذه الحياة .

وهكذا فهو فقط يعبر عن نوايا الولى عندما يقترح أولاً أن يستولى على الذهب والمجوهرات التى ترتديها الفتاة، ثم يقرران أن ينفذا خطتهما الشيطانية ، بل ويزيد جشعهما عندما يفكران فى أنهما ربما يحتاجان إلى اقتسام الغنيمة مع رجل الشرطة إذا علم الأخير بمصير الفتاة . وبمجرد أن يقدم رجل الشرطة فى المشهد كملجأ أخير يظهر أنه هو أيضًا ممثل فارغ وفاسد للقانون والنظام ، ويبدأ الثلاثة فى مناقشة حقوقهم القانونية بعد أن حبسوا الفتاة داخل جدران المقام .

وفى خضم جدلهم يصل رجل عجوز أعمى يقوده شاب أعمى يعتقد أنهما يبحثان عن مقام «جابر القلوب المكسورة» ويخلق ظهور هذين

المتطفلين – اللذين وصلا بلا دعوة – كثيراً من الحرج للرجال الثلاثة ، ويتحول حرجهم إلى انزعاج ثم إلى خوف عندما يصيح الشاب فجأة وهو فى حالة غيبوبة أنه قد سمع صوتًا غامضًا، وهو يقرر بلا أى تردد أن هذا بالتأكيد هو صوت «جابر القلوب المكسورة» بطل القضايا الخاسرة ، وقد اجتذب إلحاحه بعض العابرين الذين بدأوا فى التجمع حول المقام فى هذا الوقت من النهار ، فوقفوا حائرين بجلابيبهم الزرقاء وأقدامهم الحافية ، مشدوهين بالتطورات التى تتبع ذلك ؛ فلا يكاد الشاب يجد سبيله إلى داخل المقام حتى يمكن سماع صوته صائحًا بطريقة هيستيرية أن معجزة قد حدثت وأنه يستطيع الرؤية ، فينشد المحتشدون فى حوش المقام طالبين رحمة الخالق ومطالبين بأن يروا معجزة تحدث .

وفى هيستيريا جماعية متصاعدة ، ومن الآن فصاعداً يصبح المحتشدون ، وهم يلعبون أيضًا دور الكورس ، هم الأبطال الرئيسيون للقصة ، فهم الآن من يقومون بالفعل ويبدأون ما سوف يحدث ، فيصبح الشاب الذى يرى الآن هو الوسيط بين المحتشدين وبين «الروح» ، وهنا تتخذ القصة منحى غير متوقع من أى من الطرفين حيث يتم الخلط بين الفتاة المحبوسة فى المقام وبين الروح الشافية بينما تظل هى غير مدركة على الإطلاق لما تمثله ، فقد انحسر النصابون الثلاثة فى موقف حرج ويجب أن يجدوا طريقًا للخلاص بينما نصب الشاب الذى شفى نفسه وسيطًا لهذه الروح المقدسة ، وكما هو متوقع يكون أول مطلب للفتاة هو

أن تسترد جواهرها المسروقة ، ومن المفهوم أن يتسبب ذلك فى تأملات لا نهائية حول المعانى الفلسفية لـ «الجواهر الحقيقية» بالإضافة إلى القبول الفورى لظهورها كعلامة من أعلى تعضد فكرة قدسية الفتاة ، ويقابل الظهورالمفاجيء للمالك الحقيقى للمجوهرات ، والذى يصر على استرداد ممتلكاته المسروقة ، بإعجاز غاضب وبتهديدات بالقتل ، منذ هذه اللحظة يقع المحتشدون تمامًا تحت سيطرة الفتاة «روح شافى القلوب» ، فتأمرهم أن يقيدوا مجموعة الرجال الذين حاولوا فى نقاط مختلفة فى القصة أن يوجهوا لها الاتهامات ، وأن يلقوا بهم داخل الضريح . ويتم توزيع الأموال والمجوهرات بين المحتشدين الذين يتفرقون بعد ذلك وفقًا لرغباتهم ، ثم تترك الفتاة التى يتم تنصيبها قديسة وحدها مع وسيطها الذى يقع تحت تأثيرها وهى أن يعيدوا تمثيل المسرحية كلها مرة أخرى وأن يجبروا الفتاة على أن تلعب لعبتهم مرة أخرى خوفًا من أن يفضحوها .

وهكذا فى الصباح التالى يشاهد شاب أعمى مزيف يقود رجلاً عجوزًا أعمى مزيفًا يقتربان من الضريح ويتبع ذلك تمثيل لمشهد مشابه ، وأخيرًا تظهر «الروح» فى قيود وتسأل المحتشدين أن يعيدوا الأموال والمجوهرات التى وزعت عليهم فى اليوم السابق ، فيستمعون إلى عظتها بغير رضا وعندما ينفجر الشاب «الحقيقى» الذى صنع منها قديسة فى اليوم السابق غير مصدق ، يدينها ، كانت الجماهير مستعدة لأن تصدقه مرة أخرى .

«انبعثت من صدور الجمهور موجة استجابة حارة لقوله صدقوه من أعماقهم المعذبة . تغيرت النظرة وتغير المنظور وتتابعت الصيحات فى غضب وثورة» (١٢) .

وفجأة تتحول الفتاة المتهمة والمدانة التى تم التخلى عنها إلى الجماهير وتلقى إليهم بكل ما عندها ، فتصبح طالبة النجدة وبالتالى تدين مجموعة النصابين الذين أجبروها على خداع الجماهير مرة أخرى بإرجاع الثروة التى حصلوا عليها أخيراً ، وهى تعلن لهم أنها مجرد فتاة فقيرة بائسة ، ليست بملاك أو روح ، وأنهم هددوها إما أن تسايرهم بالاشتراك معهم فى هذه الملهاة أو أن تموت . ويلى ذلك صراع دموى بين كلا الفريقين :

«معركة استعملت فيها الأيدى والأرجل والعصى والطوب والأسنان . وقاتل كل فريق بعناد وغضب . ورأى شاب الأمس الفتاة وهى تقاتل كرجل فخطر له أنها فتاته الموعودة فازداد قوة واستبسالا . استمرت المعركة وهى تزداد عنفا ووحشية» ص ١٥٠

وينهى محفوظ قصته بهذه الطريقة الغامضة نوعًا ما ، فلم يستطع أحد أن يفهم لغز شخصية الفتاة «روح شافى القلوب» ، لم يفهمها الشاب الذى لعب دوراً رئيسيًا فى خلق حالة حولها أو الجماهير سهلة التصديق الذين أسبغوا عليها اعترافًا فوريًّا بقدراتها . وسواء كان المؤلف يتعمد الغموض أو أن طبيعة موضوعه تفرض هذا المستوى من

الغموض ، فإنه بالتأكيد قد نجح فى أن يقترح مرة أخرى تلك المستويات المتعددة للتأويل .

ولا يمكن للمرء أن يتجاهل الإشارات السياسية والاجتماعية لتلك القصة ، فهذا التحليل الواعى والحساس لسلوك الجماهير وتوجيه استجاباتهم وردود أفعالهم وتفاعلاتهم واستعدادهم لأن ينخرطوا فى هيستيريا جماعية وليدة اللحظة ، بصرف النظر عن كونها ذات أهمية مباشرة لتطور القصة ، فهى بالتأكيد تمثل ملاحظات شخصية مدروسة من قبل المؤلف ، ويمكننا أن نتحدث بثقة واستفاضة عن هذه الإشارات السياسية أو حتى نقدم معادلة تتقابل فيها الأحداث الواقعية المحتملة مع مثيلاتها فى القصة ومع ذلك فإنه لن يكون لهذا مردود كبير على تقييم هذا العمل الفنى ، فيجب تصنيف هذه القصة على أنها إحدى محاولات محفوظ لتجريب موضوعات جديدة وطرق جديدة للتعبير.

فكما ذكرنا سابقاً يعتمد الكاتب بشدة على الحوار فى تطوير الحدث وفى رسم الشخصيات ، أما أبطاله فهم بلا أسماء أو وجوه ، فهم شخصيات مسرحية من حيث أنهم يتميزون بوظائفهم وليس بأسمائهم وهوياتهم المنفصلة التى يمكن التعرف عليها ، يتم استدعاء الفتاة ورجل الشرطة والولى والرجلين الكفيفين والحارس والجماهير والرجل الذى تمت سرقة ثروته ويتصرفون وفقًا لطرق تعليمات المسرح ، فيمكن للمرء أن يقرأ هذه القصة كمسرحية وأن يمثلها بدون صعوبات جسيمة ، وأن يحصل على تأثير درامى ، وبإضافة بعض التعليمات

المسرحية يمكن تحويل هذه القصة إلى مسرحية ذات فصل واحد دون الإضرار بالقصة ككل . فالتعليمات المسرحية التقليدية موجودة بالفعل فى ثنايا القصة ، وتتراكم الأمثلة :

«وفيما يضرب الوجيه كفا بكف يقع بصره على الفتاة . حدق فيها ذاهلا وهتف» ص ١٣٧ .

ثم :

«وأشارت الفتاة إلى الوجيه والشرطى وخادم الضريح والولى وقالت ...» ص ١٣٩ .

تحركات الجماهير – ومن ثم الحدث – توجه من خلال تلك التعليمات المسرحية المختصرة :

«هجم الجمهور على الرجال الأربعة فقيَّدُوهم ثم حملوهم إلى داخل الضريح وأغلقوا الباب . وسلمت الفتاة المفتاح إلى الشاب قائلة ...» ص ١٤٠ .

تتم الإشارة إلى حالة دينية متدنية بالتصريح والتلميح ، فالدين كمؤسسة عرضة للنقد ، بل إن محفوظ يذهب إلى التشكك فى وجود الخالق ، فباختيار نصابين كرجال دين واختيار فتاة شوارع مشردة لتجسيد الروح التى تؤثر على عقول وقلوب الجماهير ، يقدم المؤلف رأياً لا يمكن تجاهله .

هل يمكن أن يكون تفسير هذا أن محفوظ يتصارع مع انشغاله الداخلى بفكرة وجود الرب من عدمه ؟ وهل هو لا يقول بصراحة أن هذا الرب هو مجرد نتاج خيال الجماهير المستعدة دائمًا لتصديق هذه الفكرة ؟ كما أن فكرة الصراع بين الظاهر والباطن مهمة للغاية فى إطار القصة ، وتؤكد الهوية المغلوطة للفتاة والروح ومحاولة رجال الدين النصابين أن يستغلوا هذه الواقعة لتحقيق أغراضهم الدنيئة على هذه التفسيرات ، ومع ذلك فإن الفوضى دائمًا ما تلحق بالجماهير ، وبهذا تؤكد انعدام الثقة فى قدرة الجماهير المتذبذبة على الحكم ووضوح الرؤية . وهكذا تحصل على مزج بين المستويات: الاجتماعى – السياسى مع الدينى – الروحى . فمحفوظ يقدم لنا قصة موحية متعددة المستويات فى قالب جديد ومحاولة ناجحة لاستغلال المؤثرات الدرامية داخل إطار القصة القصيرة .

ويمكن لبحث أعمق لتلك المجموعة الأخيرة من القصص أن يظهر أن محفوظ كان يجرب بجدية استخدام المسرحة فى تلك القصص.

الحكاية الشعبية – التيمة والتكنيك :

يتكرر ظهور الحكاية الشعبية مرة بعد أخرى فى كتابات يوسف إدريس ، فهو يستقى بحذق شديد وبعمق رؤية بعض التيمات المعروفة فى الفلكلور المصرى ويضمنها القالب الحديث للقصة القصيرة ، فهو

يستخدم القصة الشعبية كشكل بمهارة شديدة ليعطى شكلاً للمضمون المستوحى أيضاً من الفلكلور التقليدى ، وهكذا يبدأ قصته «الشيخ شيخة» فى مجموعة «آخر الدنيا» :

«بلاد الله واسعة وكثيرة ، وكل بلدة فيها ما يكفيها ، كبار وصغار ، وصبيان وإناث ، أناس وعائلات ، ومسلمون وأقباط ، وملك واسع النطاق تنظمه قوانين ، وتقض مضاجعه قوانين ، وأحيانا يخرج للقاعدة شاذ ، كالحال فى بلدنا التى تنفرد دون بلاد الله بهذا الكائن الحى الذى يحيا فيها ، والذى لا يمكن وضعه مع أناس بلدنا وخلقها ، ولا يمكن وضعه كذلك مع حيواناتها . وأيضا ليس هو الحلقة المفقودة بينهما ، كائن قائم بذاته لا اسم له، أحيانا ينادونه بالشيخ محمد وأحيانا بالشيخة فاطمة، ولكنها أحيان، وللسهولة ليس إلا ، فالحقيقة أنه ظل بلا اسم ، ولا أب ولا أم ، ولا أحد يعرف من أين جاء ، ولا من أورثه ذلك الجسد المتين البنيان .. أما أن له ملامح بشرية فقد كانت له ملامح ، كانت له عينان وأذنان وأنف ويمشى على ساقين»(١٤) .

ونلحظ هنا مباشرة إحدى السمات المميزة للفلكور وهى خضوعه للشكل، فالنموذج المأخوذ هنا شائع نوعًا ما فى القصص التى عاشت فى الأسطورة الشفوية والمكتوبة ، فيما يفعله إدريس فى هذه القصة ،

وفى قصص أخرى من النوع نفسه هو أنه يخلق علاقات شيقة بين الفلكلور والأدب ، وسوف نحاول أن نرى إلى أى مدى توجد الملامح الرسمية للقصة الشعبية فى كتاباته المتقدمة .

ويخبرنا أكسيل أولريك فى مقاله «قوانين الملحمة للقص الشعبى» :

«بخيطها الوحيد ، لا تعرف القصة الشعبية منظورات الرسم ، فهى تعرف فقط المسلسل الأفقى للنقش البدائي المتواضع ،.وتكوينها مثل تكوين النحت والآثار ومن هنا يأتى الالتزام الشديد بالعدد وغيره من متطلبات تحقيق التناسق» (١٥) .

وهكذا يمكن أن نحاول أن نرى كيف يتناول إدريس القصة الشعبية ليعطيها جوانب أخرى تجعلها قطعة أدبية متطورة .

والقصة هى قصة مخلوق عجيب ، لا يمكن تصنيفه .

«ويشعر رأسه الكثيف الخشن كالفراشة تبدأ مشكلة تسترعى الانتباه ، فليس له علامات أنوثة وهو أيضا يخلو من علامات الرجولة» . ص ٣٩١

ثم يعدد الكاتب بقية الملامح التى تميز بين الذكر والأنثى ، فغموض نوع الشخصية هو فى حد ذاته صفة أسطورية ، وأخيراً فإن هذه الخنثى تثير الخوف ولكنها أيضًا تثير احترام أهل القرية بطريقة غريبة

بصفتها نـوعـًا من القـديسين . فهذا المخلـوق أصـم وأبكـم وبالتالـى لا يترددون فى كشف أدق أسرارهم أمامه ، فهم متأكدون أنه لا يستطيع أن يفضح العار والخيانة والأعمال الدنيئة التى يشهدها يوميًّا . وقد أصبح هذا المخلوق الوحشى ذو الطبيعة الشاذة مقبولاً كواقع بين أهل القرية رغم أن أسلوب حياته محاط دائمًا بالشائعات ، فهم لم يتأكدوا أبدًا من جيئته وذهابه ولم يعرفوا أبدًا ماذا أكل أو شرب بالضبط ؛ فقد اعتقد بعضهم أنه لا يأكل إلا الحشائش البرية من الحقول حيث لم يكن يلمس الطعام الذى يقدم له قط . ولم يستطع أحد أن يتأكد من أى شىء يخصه ، فأموره هى دائمًا عرضة للتخمين ، وغالبًا للشائعات ، وهكذا يخبرنا الراوى أن أهل قرية الشيخ شيخة قد تقبلوه بدون تساؤلات ، فقد كان بالفعل ظاهرة ، ومن هم حتى يتدخلوا فى إرادة الله ؟ وهنا يدع إدريس عقلية الفلاح العادى تتحدث عن نفسها فى شكل قبول راض لإرادة الله .

«فهكذا أراد الخالق ، وإذا أراد الخالق فلا مناص من إرادته . وليس على البعض أن يعترض على نظامه ، حتى إذا شذ النظام .. وكم يشذ النظام حتى يبدو الكون بلا نظام ، وكم من مجذوب ومهفوف ومشوه ومجنون .. والكل يحيا ولابد أن يحيا الكل ، ويضمهم ذلك الموكب الرهيب البطئ ، السائر بهم نحو النهاية حيث لا نهاية»
ص ٣٩٢

ويستمر الراوى فى حكيه مضمنًا إياه من حين لآخر بعض الحكم ومواقف الناس – كبيرهم وصغيرهم – من هذا المخلوق الغريب . وهكذا تمر السنون ، وكلما مر الوقت تأتى الشائعات وتذهب حول الأشياء الغريبة التى تحيط بهذا المخلوق الغريب، فتزعم بعض هذه الشائعات أنه على علاقة مشينة ومحرمة مع نعسة – المرأة العجوز العرجاء – التى يظن البعض أيضًا أنها أمه ، والتى كثيرًا ما تم ضبطها تغادر مخبأه المفضل ، وهو رقعة مهجورة قرب مسجد القرية ، وهى أيضًا امرأة غريبة ومثيرة للاشمئزاز ، العلامة الوحيدة على أنوثتها هى خلخال ترتديه ، وقد كانت تكسب عيشها من حمل أشولة الدقيق ، التى يتردد الرجال فى حملها ، بالإضافة إلى أحمال الشعير التى تأكلها الدواب .

وهكذا تكاثرت الإشاعات حول الشيخ شيخة ، فقد اعتقد البعض أن أباه قرد واعتقد آخرون أن غجرية أعطت دواءً لامرأة عاقر ولسوء الحظ كانت هذه هى النتيجة .

وربما كانت الحياة سوف تسير على هذا النحو إلى الأبد ، وربما كان الشيخ شيخة سوف يكون الشخصية الكلاسيكية ، إنه

«شخصية الغائب الحاضر والراكب الماشى والكائن غير الكائن» ص ٣٩٧

لولا حدث غريب كسر ما قد بدا على أنه دورة الحياة التى لا تتوقف داخل القرية ، فيقول راوى القصة أن أحد شباب القرية قد سمع

الشيخ الأصم الأبكم يتكلم، وبالطبع كان هذا كشفًا زلزل أرجاء القرية، وإن كان قد تم تجاهله فى البداية كقول فسق ، فكيف كانوا يستطيعون النظر فى وجوه بعضهم البعض إذا ثبتت صحة هذا الزعم ؟ هل سيستطيع الزوج أن ينظر فى عينى زوجته أو الأم فى عينى ابنها أو الجار فى عينى جاره إذا عرف الجميع الشخص الحقيقى الذى يعيشون أو يتعاملون معه ؟

> **«كارثة كبرى لو صح الخبر ، أو حتى لو كانت هناك شبهة فى صحته ، فقد لا يعد هذا هدما لكل الجدران الداخلية التى تحيطهم وتقسمهم ، ولكنه على الأقل فرجة صنعت فى كل جدار ، فرجة من الممكن أن ينتقل منها للغير كل من يحويه الداخل فيقوم حينئذ يوم الفوضى الذى لابد أفظع وأبشع من يوم القيامة»** ص ٤٠٠

وبطريقة شديدة الحساسية والعمق ، يحلل إدريس سيكولوچية أهل القرية ويبحث فى سلوكهم عندما يواجههم خطر داهم . وهنا تنحرف القصة عن خيطها الوحيد لتكتسب أعماقًا أبعد من التحليل السيكولوچى ، ويتم تطويع الحكاية الشعبية للشكل الحديث .

ولا يمكننا هنا أن نتجاهل التمازج بين الظاهر والباطن فى كل من اختيار الشخصيات وغموض المكان وطبيعة المخلوق المثير الذى هو بطل القصة . فقد كان على أهل القرية المهددين بمجرد أن اهتزت عقيدتهم ، أن يجدوا مزيدًا من الأدلة ضد المخلوق «الخائن» الذى يعيش وسطهم ،

وهكذا تتكاثر الأدلة حتى يصبحوا مقتنعين أنهم قد سمعوه ينطق جملاً واضحة فى وجودهم . وقد استبد الخوف بالقرية كلها ، الخوف من أن يُفضَح كل منهم أمام الآخرين ، وقد اتخذ الخوف شكلاً يشبه الهيستيريا الجماعية ، حيث أدرك كل منهم أنه قد قال الكثير وفعل الأكثر مما يخجل من فعله فى وجود هذا المخلوق الذى اعتقد أنه أصم وأبكم ، لذا سعى الجميع إلي رؤيته مرة أخرى على أمل أن يؤكد لهم منظره المألوف براءته ويهدئ من مخاوفهم ، ولكنه كان قد اختفى ، ولم يجدوه فى أى مكان ، اختفى وأخذ معه أسرارهم .

ومع ذلك فقد ظهر بعد فترة تقوده نعسة ، المرأة العرجاء :

«وما كاد الخبر ينتشر حتى كانت البلدة كلها ، بكبارها وصغارها وبالأخص نسائها اللاتى كن يبدون هالعات يرتجفن من الغضب والذعر ، ويكوِّنَّ بقعة كبيرة سوداء فى الدائرة الآدمية المحكمة التى ضربت حول نعسة والشيخ شيخة» ص ٤٠٣

لم يكن هناك ما قد تغير فى هيئته سوى أن رقبته الملتوية قد بدت أكثر اعتدالاً وأنه كان يصدر أصواتًا تشبه الضحك عندما كان أحدهم يسأله سؤالا ».

« ضحكة غريبة تبدو لو كان يتكلمها لا يضحكها »

ص ٤٠٥

وتحاول نعسة فى حركة دفاعية أن تحجبه عن أهل القرية الغاضبين وأن تصب سبابها ولعناتها عليهم ، وهى تخبرهم أنها قد حاولت أن تعالجه في المدينة ، وإنما قد يكون ما سمع أو رأى من أسرار أحدهم يمكن أن ينطبق على الآخرين كما أخبرتهم فى غضبها أنه ابنها وأنها مستعدة أيضًا لذكر اسم أبيه. وأمام غضبها وضحكات الشيخ شيخة ، اندهش الناس ولكن شكوكهم استمرت فى التصاعد .

«بدأ الناس يدركون أكثر وأكثر أن المحظور قد وقع وأن ضحكة الشيخ شيخة هى الكوة التى فتحت كل جدار ، وأن محتويات مخازنهم الخفية السرية فى خطر ، وأنهم أمام الشيخ شيخة عرايا من كل ما يسترهم ويحفظ لهم الشخصية والكرامة والكيان .. وأنهم أبدا لا يستطيعون أن يحيوا فى بلدة واحدة معه ، مع إنسان يعرف عنهم كل شىء .. ويواجههم بضحكته الغريبة البشعة أنَّى يكونون !»
ص ٤٠٣

وهكذا استيقظ أهل القرية فى أحد الأيام على صيحات خائفة لأم ثكلى جريحة تنعى موت ابنها ، واكتشفوا أنها نعسة ، المرأة العرجاء الخشنة ، ترمى الحجارة على الناظرين وتبكى بمرارة ، قائلة إن ابنها كان أصم وأبكم طوال عمره وأنه ملقى الآن غارقًا فى دمه برأس محطمة .

هكذا تنتهى القصة الدموية، فكما هو الحال بالنسبة لمعظم القصص التقليدية، يقتل الوحش ولا يخشاه أحد بعد الآن (ويعيش الجميع فى

التبات والنبات) . ولكن من الواضح أن إدريس يقول أكثر من هذا بكثير في حكايته ، فالعلاقة بين الظاهر والباطن – التي تمت الإشارة إليها سابقًا – هي بالتأكيد أحد جوانب القصة وهو جانب تم تضمينه في الشكل والمضمون . فعدم التأكد من طبيعة المخلوق والغموض حول وجوده بين أهل القرية هما جزء لا يتجزأ من هذه التيمة ، والحياة الحقيقية والمفتعلة لأهل القرية ، بأسرارهم وعارهم في مقابل وضعهم في الحياة اليومية ، هما موتيفة تتخلل ثنايا القصة .

وعلى مستوى آخر يستخدم إدريس مجموعة تقليدية من الشخصيات لخدمة أغراضه ، فبدلاً من أن يكون الشيخ شيخة وحش الحكاية الشعبية ، يمثل هنا «الحقيقة» التي لا يريد أحد أن يواجهها ، فهو يصبح الذات البديلة المزعجة التي يجب على كل شخص أن يخنقها ليستطيع أن يعيش حياته ، وربما يكون أيضا ضميرنا السيىء الذي نحب أن يكون صامتًا حتى لا يضايقنا في يوم من الأيام ، فطالما هذا الضمير أخرس يمكننا أن نتعايش معه ، ولكن إذا ظهر مجرد شك ضعيف في أنه يمكن أن ينطق ، يجب إسكاته إلى الأبد .

لقد قال أحد نقاد سارتر :

> **«على مسرح ممزق ومكسور ، بلا نص أو مخرج أو ملقن أو جمهور ، تكون للممثل حرية ارتجال دوره .. عندما يكون الإله ميتا ، سوف يبدأ الإنسان في صنع قيمه وقواعده»** .(١٦)

وفى هذه القصص التى يتم عرضها ارتجل الممثلون فى معظم الحالات ، صارعوا وفرضوا قواعدهم الجديدة ، فالتأكيد على الذات كمركز للقيم يتضح بشدة فى قصص مثل «طبلية من السماء» حيث يتحدى الشيخ الوضع القائم ، ومن خلال تمرده يصبح هو محور القيم الجديدة . أما «روح طبيب القلوب» فتقود ثورة ، وتمنع الإيحاءات التقليدية للمجردات ، وتخلق من خلال زعامتها للجماهيرالمقهورة والمخدوعة وعياً جديداً بالذات .

فهذه الشخصيات تنشد مع نيتشه : «نحن لا نرغب فى مملكة السماء ، لقد أصبحنا آدميين وبالتالى نرغب فى مملكة الأرض . سوف يعم السلام بعد الشك والمعاناة إذا نظر الإنسان داخل نفسه وليس خارجها .»

ربما يقدم محفوظ الثورة «روح طبيب القلوب» بعد أن يمر بإغراء العدمية فى قصته «الظلام» . وبالمثل يختار إدريس التمرد ويجعل الشيخ على يعلن عن عدم رضاه بصراحة ، وحتى الشيخ شيخة «الغامض» الأبكم فى معظم أجزاء القصة ، يحاول أن يتكلم مرة بعد أخرى ، ورغم أنه يتم إسكاته بطريقة مشينة فى النهاية ، فإن أمه تعيش بعده مهددة بالانتقام فى تذكرة دائمة للجميع .

هوامش الفصل الثالث

(١) Hoffman, The Mortal No, P. 454 .

(٢) Camus, L' Homme Rèvolté (Paris: Gallimard, 1051), P. 41 .

(٣) Camus, Noces, P. 34 .

(٤) إدريس ، «طبلية من السماء» فى «حادثة شرف» فى المؤلفات الكاملة (القاهرة : عالم الكتب ١٩٧١) ص ٥٨ .

(٥) Camus, Noces, P. 34 .

(٦) Camus, Lettre à un ami allemand (Paris: Gallimard, 1045), PP. 72 - 73 .

(٧) Camus, Le Mythe de Sisyphe, P. 120.

(٨) محفوظ ، «حكاية بلا بداية ولا نهاية» (القاهرة : مطبعة دار مصر ، ١٩٧١) ، ص ٥٨ .

(٩) Jean Paul Sartre, Lettre à Albert Camus in Les Temps Modernes, Âout 1952, P. 353 .

(١٠) Hoffman, The Mortal No, P. 10.

(١١) محفوظ ، «الظلام» فى «تحت المظلة» ، ص ١٨ .

(١٢) Hemingway, A Farewell to Arms (New York: Charles Scribners Sons, 1929), P. 191.

(١٣) محفوظ ، «روح طبيب القلوب» فى «شهر العسل» (القاهرة : مطبعة دار مصر ، ١٩٧١) ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(١٤) إدريس ، «الشيخ شيخة» فى «آخر الدنيا» (القاهرة : مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٦١) ، ص ٣٩٠ .

(١٥) Axel Olrickk, Epic Laws of Folk Narrative, Form in Folklore, vol. 51 (n. p.: 1909), PP. 1 - 2 .

(١٦) Maurice Natanson, Jean Paul Sartre's Philosophy of Freedom, Social Research, XIX (Sept., 1952), P. 378.

الفصل الرابع

الشهوة والبحث عن السعادة

مقابلات عابرة - الحب والبدء فى قصص إدريس ومحفوظ :

«كما تتغير العلاقة بين البطل والعالم ، يتغير أيضًا شكل القصة ، فالبطل الذى كان حديث عهد يومًا ما ينتهى كمتمرد أو ضحية ، وينم التغيير فى وضعه عن الدمار ، وينذر بميلاد جديد» (١).

لا تقدم قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس القصيرة ، وقصص أخرى عظيمة لكتاب مصريين آخرين أخلاقيات مقننة للحب يمكن وصفها أو قياسها ، فهى تميل إلى تجسيد نوع من الاشتياق الرومانسى إلى المطلقات أكثر منه مفهومًا تقليديا للحب ، فقد استهلك كتَّاب مثل إحسان عبد القدوس وغيره المعالجة الرومانسية للحب وقد قدمت كل وسائل الإعلام من راديو وتليفزيون وسينما تفسيرات للنوع الذى يقدمونه من الحب .

وتتناول مجموعة كبيرة من قصص إدريس المبكرة الحب فى مراحله المبدئية ، وهو يبدو منشغلاً فى هذه الأعمال بظاهرة فقدان البراءة عند شخصياته – أولاد وبنات ورجال ونساء – أكثر من انشغاله بقصص الحب نفسها . وكما هو الحال فى قصص همنجواى الأولى ، هناك محاولة للسيطرة على القوى المدمرة فى الحياة ، فتتتبع قصة مثل «الغريب» خطوات بلوغ فتى صغير ألقى فى براثن عصابة من اللصوص والأذرع الخبيرة لامرأة متقلبة الأطوار فى مرحلة النضج . وإذا انتقلنا إلى نوع أخف ، نجد قصة «محطة» فى مجموعة «حادثة شرف» وهى تقديم خفيف الظل لقصة حب وليدة تنشأ فى أتوبيس عام . وعنوان المجموعة هو إدانة عنيفة لمجتمع ينكرالحب . ومع ذلك فإن فاطمة ، البطلة التى تفقد «شرفها» تظهر كشخصية حرة ومتحدية ، فقد فقدت براءتها ولكنها حصلت على تأكيد الذات فى أثناء ذلك ، وقد تم استخدام الاستعارات والرموز بطريقة شديدة التأثير للتعبير عن التغيير داخلها أما فى مجموعة «بيت من لحم» فتوجد قصة «هى» وهى قصة عبثية تلعب على تنمية المجهول ، فالمظاهر فى مقابل الواقع الحقيقى وازدواجية طبيعة المرأة الجميلة التى تتحول إلى صورة وحش مقزز هى رؤية مثيرة للعلاقات بين الرجل والمرأة .

وتركز قصص همنجواى القصيرة أيضًا على جوانب بعينها لتيمة الأوهام الرومانسية ، وقد تتعلق الأوهام أيضًا بجوانب أخرى للحياة ولكنها كلها بلا استثناء تحكى قصة عن ألم أو فقد يصيب الموهومين ،

وقصص «عصفور كنارى للوحدان» و« ثلج فى أنحاء البلاد» و «قطة فى المطر» ما هى إلا نماذج قليلة تصف حالة الإفاقة من الوهم ، وتوجد فى أعمال هذين الكاتبين أمثلة متناثرة من أوهام المراهقين والاضطرابات العصبية للبالغين .

ويقول چوزيف وارين بيتش فى كتاب «**فن القص الأمريكى من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٤٠**» أن :

> **« همنجواى بأسلوبه شديد الحداثة والبعيد تمامًا عن الرومانسية يقدم لنا رؤية للحب على أنه رومانسى فى الأساس مثله فى ذلك مثل أى من أسلافه فى التاريخ الطويل للروائيين الإنجليز »** .(٢)

إنها تلك «الحداثة الشديدة» و«البعد التام عن الرومانسية» التى يشترك فيها محفوظ وإدريس مع همنجواى ، ومثل همنجواى الذى قيل عنه أن نساءه لا يشبهن نساء الحياة ، تميل نساء إدريس ومحفوظ إلى تجسيد أفكار ومثل ، ومع ذلك فإن بعض نساء إدريس يحببن الحياة بشدة ، وهن أيضًا - مثلهن فى ذلك مثل رجاله - يبحثن عن المطلق ، وهن مستعدات لدفع أغلى ثمن من أجل الأصالة ، من أجل الاستماع إلى الصوت الداخلى . «النداهة» لا تستجيب فقط للنداء الساحر للوحشى داخلها ولكنها تبحث عن أصل الذات مثل وجودية حقيقية . أما المرأة متوسطة العمر فى «حلقات النحاس الناعمة» فهى لا تشبع رغباتها الجنسية فقط ، وإنما تتواصل مع ذاتها الحقيقية بعد منفى طويل،

وهى تعلم جيداً أن سعادتها لن تدوم ولكنها مع ذلك لا تضيع فرصة معرفة ذاتها .

يخبرنا ليزلى فيدلر أن همنجواى يشعر فقط أنه حقيقة أكثر راحة فى التعامل مع الرجال دون النساء ، وبعد ذلك بقليل يقول شارحاً :

«فى أعمال همنجواى ينطوى رفض النهاية السعيدة العاطفية بالزواج على قبول البداية السعيدة الذهنية للجنس البرىء وغير المنطقى وهو يخفى رفض النضج والأبوة ذاتها» (٣) .

وتذكرنا مراجعة أعمال همنجواى القصصية - القصيرة منها والطويلة بالضرورة - بالأمثلة التى يتم ذكرها فى أغلب الأحيان ، وهى كاثرين باركلى التى تموت أثناء الولادة . نهاية مناسبة تمكن فردريك هنرى من أن يستكمل «انعزاله وألا يشعر بعد ذلك بأنه محصور فى ذاك الفخ البيولوجى» وتحفل رواية و«تشرق الشمس» أيضا بكل أنواع الحب ، ومع ذلك فإنه غالبًا حب مريض يمارسه أفراد مرضى ومحبطون من «جيل ضائع» . علاقة الحب بين بريت وچيك محكوم عليها بالفشل منذ البداية . وفى قصة «الحياة القصيرة السعيدة» لفرانسيس ماكومبر فهى فى بعض جوانبها تنويعة على التيمة نفسها ، فالزوج هذه المرة يطرد من المشهد وهكذا لا يدعى لكى يشهد مرة أخرى على مدى نجاح نضجه الذى فاز به مؤخراً ، أما زواج المصلحة لمارجو وانهياره فهو مثال آخر على عدم ثقة همنجواى فى النساء .

أمـا فى حـالة إدريس ومـحـفـوظ ، أو على الأقل فـيـمـا يتـعلق بقصصهما القصيرة ، فإن المسألة تعالج بطريقة مختلفة ، فصورة المرأة فى قصص هذين الكاتبين هى قوية ومؤثرة بدرجة مدهشة ، إذا أخذنا التحفظ التقليدى المتوقع فى الاعتبار ، فبالرغم من أنه يمكننا أيضًا أن نقول إن محفوظ يكتب بصفة عامة عن عالم يسكنه الرجال فقط ، فإن النساء القليلات اللاتى يظهرن لا يمكن نسيانهن بسرعة على الإطلاق . أما شخصية «المومس الفاضلة» الكلاسيكية لـ «بداية ونهاية» أو تلك التى فى «ميرامار» فهى تظهر فى تجسيد الحقيقة المتوارية فى واحدة من قصصه القصيرة وهى «حارة العشاق» ، وإدريس – مثله فى ذلك مثل كامو – يضع بحثه عن الحب والتواصل داخل حدود المدينة أو فى زنزانة سجن، فكما يختار كامو مدينة انتشر فيها الوباء للمواجهة مع «الآخر» ، يستخدم إدريس استعارة مشابهة هى زنزانة السجن . فكما هو الحال بالنسبة لكلامينس فى «السقوط» ، يعيش القاضى فى قصة «قاع المدينة» تجربة عبثية مشابهة يتحرر بعدها من قيود ذاته القديمة .

* المدينة كاستعارة – الغربة والضياع :

كلمة «القاهرة» سواء بالعربية أو بالإنجليزية أو الفرنسية هى كلمة سحرية تحفل ببهاء وغموض العصور الوسطى ، فالقاهرة مدينة الألف عام والألف مئذنة لم تتوقف قط عن إبهار الفنانين والكتاب المحليين والأجانب ، فهى العاصمة الثقافية لأكثر من مائة مليون شخص من

المتحدثين بالعربية ، وهى أيضًا مركز دينى بارز لملايين من معتنقى الإسلام ، حيث يقبع بها الأزهر وهو مركز التعليم الدينى العظيم ، كما تقف القاهرة اليوم كمركز عالمى حديث يرث كل أمراض المراكز الغربية التى حذت القاهرة حذوها . ومحفوظ وإدريس هما اثنان من أكبر المؤرخين المحدثين لهذه المدينة العظيمة ، كما خلد محفوظ شوارعها وحواريها فى ثلاثيته الشهيرة وفى أعمال كثيرة غيرها .

والقاهرة التى أعيد خلقها فى أعمال إدريس ومحفوظ هى نفسها إلى حد كبير المدينة المليئة بالحركة والحيوية فى العصور الوسطى ، فالمدينة لم تتغير كثيرًا على مر القرون ، فهى تظل فى أعمالهما مليئة بالشوارع التى تزداد ضيقًا كما تظل أزقتها المزدحمة تعج بطرق المعادن ورنين النحاس ، قاهرة خان الخليلى والقلعة ومدينة الموتى المجاورة – الواقع الملموس للحضور الدائم للموت – كلها جوانب للمدينة تستخدم كاستعارات فى أعمال الكاتبين ، فالمدينة الحديثة بكل رموزها التقليدية من ثراء وقوة وقهر هى عادة صورة تظهر فى أعمالهم تتناقض مع روح العصور الوسطى التى مازالت تحوم فيها .

أما القصة التى تحمل عنوان المجموعة «**قاع المدينة**» فهى واحدة من أفضل تناولات إدريس للمدينة ، فهى رواية قصيرة اختار لها بطلاً نمطيا يمثل المدينة الحديثة ، قاض شاب أعزب ومغرور ، أما شريكته فى البطولة فهى شابة طحنتها المدينة ، تبحث عن مصدر رزق بالعمل لديه كخادمة ويبدو أن الأستاذ عبد الله ليس عبداً لله الواحد القهار فقط

ولكن لآلهة أخرى «الأشياء» التى تكون عصب الحياة فى مدينة حديثة . ويصف إدريس هذا بمايلى :

«إنه قاص ، ولم يتزوج بعد ومع هذا فشقته فاخرة الأثاث ، وحياته مليئة بالأرقام ٣٤٤٥، ٢٩٩٨٤٦ ، ١٠٠٣١ ، ٦٦ ، ٨٣٤٥ وهى أرقام عربته وتليفونه وبوليصة التأمين على حياته ، وشقته ورقم حسابه في البنك» (٤) .

وهكذا يقدمه منذ البداية كشخص محبوس فى نمط الحياة الحديثة ، تحكمه تمامًا آليات المدينة الكبرى . كما يتم تقديم الإحساس بالعزلة والفقد عند الشخصيات عن طريق النفى المتكرر فى القصة ، فيتم بحث تنمية فقدان البراءة وتقديمها بعمق من خلال سلسلة من الصور والاستعارات على طول القصة . أما الخط الرئيسى للقصة فيبدو مفضلاً عند الكتاب المصريين فى العقود الأخيرة ويمثل شابًا أعزب حقق بعض النجاح والمكانة الاجتماعية فيسىء استخدامهما ويستغل براءة فتاة قروية جذابة تعمل لديه ، وهى بدورها تصبح شيئا من الأشياء التى يتم جرفها فى التيار وهى رافضة فى البداية ثم يبدو أنها تؤقلم نفسها بسرعة مع الطريقة الجديدة للحياة ، ففى البداية تكون مستعدة لأية تضحية تمكنها من أن تنفق على أولادها المرضى وزوجها العاطل المشلول . أما فى نهاية القصة فيصبح البغاء أسلوب حياتها . فعلى يد إدريس تكتسب تلك العوامل التى تبدو اجتماعية اقتصادية ، أو بطريقة أخرى تكتسب تفاصيل المشهد المصرى جوانب أدبية مثيرة للاهتمام .

لقد تعمد إدريس التلميح بحرص ودون تصريح عند إشارته للإحساس بفقدان البراءة ، فقد ظهر هذا الوعى أولاً من منظور القاضى المتعب الذى يبدو متحيراً فى البداية من التغيير الذى أصاب خادمته :

«وخيل إليه أنه يلمح فى وجهها أشياء لم تكن موجودة ، أو أن وجهها ينقصه شيء كان موجوداً» .
ص ٣٢٥

يتفحص الشاب وجه المرأة ، ويبدو أنه قد وصل إلى لحظة الكشف فى نهاية عملية تراكم للتفاصيل الدالة ، فهو بحكم شخصيته يعاين امرأته كما لو كانت سلسلة من «كشوف الحالة» .

«وإذا به يراها الآن .. أجزاء قد غارت من ملامحها وأجزاء برزت ، وعيناها داخلتان فى وجهها وحولهما دوائر وعلامات غير بريئة ... حتى ابتسامتها لم تعد بسيطة ساذجة ... وراءه ما وجد من تغيير» .

هذا التغيير فى شخص ظن أنه يعرفه يوتره ، فالحالة ليست فقط فقدان البكارة بقدر ماهى فقدان شيء أكثر عمقًا ، أما صدمة المعرفة عند عبد الله فتكون أكثر تأثيراً عليه عندما يدرك أنه هو أولاً وأخيراً من قد تسبب فى هذا الاكتشاف المريع ، وتزيد استجواباته المتصاعدة لنفسه من تأثير وواقعية ذنبه .

«هل هو مسئول عما حدث ؟ وهل هو فعلاً الذى أحدث فيها هذا التغيير ؟ وهل هو الذى انهال على ملامحها المخلصة المتزوجة فأحالها إلى ملامح امرأة تباع وتشترى ؟» ص ٣٢٥

ويمزج الانتقال – هكذا من مستوى انطباعى تأويلى الموقف إلى مستوى واعٍ – العناصر المختلفة للقصة ليجعل منها كلا متسقًا .

أما فى ذلك الجزء من القصة الذى يبدأ فيه بطلنا رحلته فى شوارع القاهرة محاولاً أن يجد مكان خادمته التى سرقت ساعته ، نتعرف مرة أخرى إلى إحدى شخصيات إدريس المتميزة عن طريق المزج بين المستويات والرؤى المختلفة . هنا يستخدم إدريس حرفيا تقنيات سينمائية فى سرد انطباعاته عن الرحلة إلى المناطق السفلى للمدينة ، ويجمع هذا الضرب فى الآفاق عدة عناصر يمكن أن تبدو منفصلة ويركزها فى نقطة تجمع .

ومن خلال استخدامه الماهر للغة يخلق إدريس انطباعًا بالآنية يحدث من الأثر ما تحدثه عادة الأدوات السينمائية ، فاستخدامه للزمن المضارع يوفر الإحساس بأن الأحداث والمشاهد تحدث أمام أعيننا فى تجربة قراءة المادة المكتوبة، فالمرء يحصل على انطباع واضح بعين كاميرا موضوعة على إفريز التاكسى الذى يركبه بحثًا عن خادمته ، وتبدو بؤرة عين الكاميرا وكأنها تختار التفاصيل الدالة التى تساعد على خلق أثر كلى بالتمزق .

«ويقدمون .. وتضيق الشوارع وتقل شهرتها ، وتفقد البيوت أرقامها وتنقص أدوارها ، وتصغر أبوابها وتصبح نوافذها بلا شيش ، وتتحول الدكاكين إلى حوانيت صاحبها هو عاملها ويداه هى الماكينة ، وتشحب وجوه المارة وتزداد سمرة ، وتبهت ألوان الملابس ويتقدم بها العهد ، وتتحلل اللغة وتضج بكلمات ونداءات وشتائم ، وتهب رائحة العطارة والجلود والفراء والخشب المنشور ، ويتقدمون .. وتضيق الشوارع وتضيق وتقضى إلى حارات تصك أسماؤها الآذان ، وتأخذ مكان الإسفلت كتل صلبة من الأحجار ، وينتهى التلتوار» . ص ٣٤٦-٣٤٧

ويرمز هذا التحول الذى يحدث أمام أعيننا للمدينة إلى التغييرات التى تحدث على مستويات متعددة فى القصة ، فهى بالتأكيد موازية للتغيير الذى أصاب بطلتنا ولحد أكبر ، التدهور والتمزق الذى أصاب عبد الله نفسه ، فبينما تفقد الشوارع والبيوت أشكالها وتفقد الوجوه والملابس ألوانها ، يغوص هو بدرجة أعمق فى قلب المدينة وبالتالى تتمزق شخصيته فى محاولته أن يتهم خادمته ظلماً بالسرقة . وتفكك اللغة هنا ذو مغزى كبير حيث يرمز إلى شرخ فى ماهية الأشياء وفقدان للقيم المتعارف عليها وفقدان للحقيقة التى عرف عن طريق رجال القانون البحث عنها ، عادة من خلال وساطة الكلمات .

يبدو إدريس فى هذه القطعة والقطع اللاحقة وكأنه قد انساق وراء التفجر اللفظى للأفكار ، ففى بعض اللحظات يغرينا الاعتقاد بأنه لم يعد مسيطراً ولكنه منساق بالأحرى وراء تلك الصور التى تتلاحق بسرعة مذهلة ، فيبدو إدريس وكأنه يشترك مع بطله فى فقدان الإحساس بالاتجاه :

«ومن تلك اللحظة بدأ يحس بنفسه ينزلق ويتوه» .

ص ٣٤٣

ويؤكد هذا الإحساس بالتفكك وفقدان الإحساس بالواقع من خلال الغموض الذى يتبع ذلك وعدم القدرة على تحديد بداية هذا الجزء .

كما يقدم إعادة تركيب لمشاهد بعيدة وباهتة فى شكل فلاش باك يتناقض بحدة مع الصور السابقة ، فتصبح التقنية السينمائية هنا استرجاعًا سريعًا . وهذه المشاهد هى مشاهد لطرق واسعة وشوارع تحفها الأشجار من الجانبين ، ويشغل الشوارع هنا رجال متقدمون فى السن فى بدل داكنة ، بينما تتحول الشوارع الأخرى تدريجياً إلى حَوارٍ ضيقة متعرجة تملؤها كتل من الآدميين بطريقة تثير الارتباك ، وهى تقود إلى مكان ليس له «كيان» حيث يختلط كل شىء بكل شىء آخر :

«ولون الأرض ذات الطين بلون الجدران ذات التراب ، والملابس بالخرق المبعثرة فى الطريق ، ورائحة الناس

برائحة الأرض برائحة البيوت ، والهمهمات المتقطعة بهبهبة الكلاب بالأبواب الكبيرة وهى تزنق وتفتح» ص ٣٤٨

وهكذا يخلق إحساسًا لا يمكن إخطاؤه بالكتلة التى لا يمكن تمييز شىء فيها والتى تعج بالحياة في دفن الأرض ، وهو هنا يخاطب أحاسيسنا الفردية والجماعية ويجعلنا ندرك الروائح والأصوات وملامس معينة ، وبالطبع صورًا بصرية .

وكما ذكرنا من قبل يبدو إدريس وكأنه يندمج فى هذه التطورات الفرعية للتنمية الرئيسية ولكنها - كما حاولنا أن نبين - تسهم فى الكل عن طريق تأكيده فهو يستخدم فى ثنايا القصة كلها تقنيات سينمائية هى الصور المقربة والحركة السريعة والبطيئة فى مواضع مختلفة ، وقد وظف إدريس هذه التقنيات السينمائية بمهارة فى إبراز تصميمات تيماته . أما انشغاله الدائم بالموت والحياة فقد تم التركيز عليه بقوة فى هذه القصة ، فالحضور المزدوج لهذين العمودين الأساسيين للوجود يتبدى له بوضوح إلى درجة أنه نادرًا ما يترك فرصة دون التعليق عليه :

«... والمساكن المنخفضة المتربة بالقبور التى ترقد على مرمى البصر» ص ٣٤٨

وهو يقدم تنويعًا على هذه التيمة بإعطاء أمثلة بعينها :

«والعجوز يتحامل على شاب ، والأعمى يسحبه صبى ، والعليل يسنده جدار ، والنبى وصى على سابع جار ،

وخيط خفى يجمع الكل ويربطهم معًا وكأنهم حبات مسبحة وكأنهم روح واحدة تحيا فى أجساد كثيرة متفرقة ، والزمن لا قيمة له» ص ٣٤٨

وهكذا تتضح بشدة هذه الأحادية لكل عضوى ، وهكذا تشارك مكونات هذه المدينة النابضة فى الدائرة الأبدية للكينونة ، وهكذا تترجم إعادة الدوران الإيقاعية للحياة داخل الموت ، من خلال هذه التقنيات السينمائية إلى وقائع بصرية .

ولايذوب بطلنا كلية فى تلك الحشود الغفيرة ، مع أنه أحيانًا ما يأتينا الانطباع أن إدريس ربما استسلم لإغراء فقده ، حيث أنه هو نفسه قد انغمس بعمق وانبهر بهذا العالم الجديد تماماً والمختلف الذى تعرف عليه بمجرد خروجه من مناطقه السكنية المختارة والمسورة . وعندما يخرج قاضينا من جحيم دوائر متعددة يصبح بالتأكيد رجلاً آخر ، فمع أن التغير الذى أصابه لا يمكن تتبعه بوضوح إلا أن القصة تدفعنا لأن نعتقد أن الرحلة قد (أنسنته) ، جعلته شخصاً أكثر وعيًا بما يحيط به ، وبالناس الأقل حظـاً منه وهم قريبون جدا ولكنهم بعيدون جدا أيضاً عن نطاق خبرته . فإدريس يأخذ هذه المقدمات ويحولها من خلال فنه إلى بيان شديد القوة والتأثير .

وتتميز هذه القصة أيضًا بلغتها ، فالنثر هنا موضوع فى قوالب نادراً ما تم استخدامها من قبل ، حيث هو مرن إلى حد كبير. كما

لا تعوق التشبيهات التقليدية والاستعارات المحفوظة الصور وآنية الأحداث ، فمن الواضح أن إدريس يصوغ هنا معانى جديدة بكلمات قديمة ويجدد حيوية اللغة وشباب فن الحكى .

صورة المرأة والبحث عن هوية جديدة :

«يجب أن يضاف الوجودى إلى الدينى والإنسانى كأحد الحلول لأزمة الإنسان فى هذا الكون ، فالسؤال الأساسى هنا أيضا هو الحرية ، والبحث عن هوية تحت نير العنف أو العزلة» (٥) .

«النداهة» هى مزج بين تأثير إبهار المدينة الكبرى على مستقبل حياة زوجين قرويين وبين تأكيد فردية المرأة الفلاحة التى انجذبت بلا مقاومة لشخصيتها التى وجدتها منذ فترة وجيزة داخل إطار المدينة الهائلة التى تبتلع كل شىء . وتقدم القصة أيضا ابتكارات فى التقنية ورسم الشخصيات فنحن – مثلنا فى ذلك مثل حامد ، زوج فتحية – نتجمد من الدهشة وعدم التصديق ونحن نقف على عتبة شقته ذات الحجرة الواحدة ، نشاهد زوجته طريحة على الأرض وطفلها ملقى بجوارها ، يبكى بكاءً هستيريًّا بينما يضاجعها رجل . فإدريس يستخدم أداة سينمائية صادمة بكفاءة ليحدث هذا التأثير المبدئى. وتغوص هذه اللوحة الحية فى جو خيالى حيث لوهلة يلف الظلام كل شىء رغم أنها

ساعة الظهيرة ، ويبدو كأن الصمت قابع إلى الأبد ، تقطعه فقط شهقات فتحية المكتومة وغير المصدقة .

وبينما يقف حامد مشاهداً بلا حراك ، غير قادر على الإطلاق على فهم ما يحدث ، يظهر الرجل نصف عارٍ في هذا المشهد ويخرج بصمت ، وعندما تعود الحياة إلى حواس حامد، يكون من المستحيل أن يحاول معرفة من يكون «الأفندى» ، حيث يضيع في زحام الأفندية الآخرين في الشارع . وتتم عملية تتبع استعادة الوعى بالموقف كله والتوصل إلى طريقة التصرف بمنهجية في عقل حامد ، الفلاح البسيط الذى أحضر زوجته فتحية لتعيش معه ، فقد طرأ له بالطبع أن يقتلها بمجرد أن أفاق من الصدمة الأولى . وإدريس لا يتعامل هنا مع مجرد تيمة شائعة في الأدب العربى ، والعالمى أيضا ، وهى تيمة انتقام الزوج مخدوع المشاعر وردود الفعل للزوج المصدوم .

> **«لو كان قد قتلها في تلك اللحظة بالذات لكان قد فعل هذا .. ليس لأنها خانته أو انتقاما لشرفه المهدر .. أبدا .. ولا بدافع الغضب أو الجنون أو الحنق ، إنما ومعها جميعا – بل وفى أحيان قبلها بكثير – بدافع الرعب المروع منها ، كأنما هى قد استحالت فى نظره إلى غول أو حية رقطاء . تقتلها قبل أن تقتلك ، تقتلها ليس دفاعا عن شرفك ، وإنما دفاعا عن نفسك أولاً»**(٦) ..

وهكذا فإن الإحساس بالخوف ، أكثر منه مجرد انتقام ، هو الذي يشكل لحظة الذروة الرئيسية فى الجزء الأول من القصة ، ومن هنا ينتقل إدريس بنعومة إلى وعى فتحية ، وهكذا نحصل على حوار فورى ومتلاحق بين العاطفة والدراما ، فبالنسبة لها كانت تلك هى اللحظة التى عاشت تخافها ولكنها أيضًا تغذيها فى أعماق روحها . لقد استلقت هناك فى صمت تتوسل إليه أن يسرع بالنهاية وينقذها من عذاب التفكير وتأمل ما قد حدث للتو ، أما بالنسبة له فقد كان قتلها تحصيل حاصل ، والمسألة هى فقط مسألة اختيار الوقت الذى يتم فيه ذلك ، ومع ذلك فقد كان هذا يبدو له غير مناسب تحت ظل هذه الظروف . فقد كان يفكر ما إذا كان ينبغى عليه أن ينتظر حتى يسمع اعترافًا أم ينفذ عمليته مباشرة ، مع علمه جيدًا أنه ربما لن يستطيع أن يفعل أى شىء لها بالفعل وفى التو حتى لا يتثنى لها أن تفكر كثيرًا فيما حدث ، فهى تريد أن تتجنب نظرة حامد قبل كل شىء ، ومن هنا نرى قوتين مختلفتين تجذب كل واحدة فى اتجاهها وتتوق كل منهما لما تريد الأخرى أن تفعل بإلحاح، ولكن كلاً منهما تخاف ألا تتمكن الأخرى من انتهاء الفرصة فى الوقت المناسب وهكذا تصبح معرضة لمزيد من الاحتمالات .

فالأمر إما أن يكون موتًا سريعًا ومحققًا أو معجزة تحدث ، معجزة تمحو بالفعل كل ماحدث ، وبعدها تستمر الحياة فى طريقها السابق ، وهكذا يغوص كاتبنا فى عقل بطلته ، محللاً طريقة تفكيرها الساذجة المعقدة فى الوقت ذاته .

فتحية هى مثل آلاف من الفتيات القرويات اللاتى حلمن بالزواج من شخص يبتعد بهن عن قراهن إلى حياة المدينة المليئة بالإثارة وفتحية لم تحلم فقط بتطلعات الإثارة ولكنها عملت على تحقيق الحلم ، فعندما تقدم لها شابان مناسبان من أهل القرية للزواج لم تتردد فى اختيار حامد الأفقر منهما ، الذى سيأخذها إلى المدينة الكبيرة . وهكذا نرى أنها قد حسمت أمرها منذ البداية ، مما يؤكد على قوة شخصية لا تشيع بين الفتيات الريفيات الخاضعات . ومع ذلك فإن ما يدفعها بالفعل لهذا الاختيار ، ليس أن قدرها حتمًا أن تعيش فى القاهرة ذلك المكان هائل الاتساع والرائع والفخم «الذى يجلو الصدأ عن الجلد ويحيل من يعيشون فيه إلى سنابير».

وهكذا تعقل فتحية حياتها «ومعنى كل علامة» ، يدفعها نداء غامض إلى المجهول ، الآن تشعر أن الأقدار كانت تدخرها لشىء أفضل وأعلى من أن تظل مغروسة فى الطين منذ طلوع الشمس حتى غروبها ، فقد خلق جلدها الأبيض الجميل لكى ينتعش فى المدينة ، حيث كانت بيضاء كواحدة من بنات الأثرياء الجميلات فى القاهرة ، طويلة ونحيفة يمكن أن تمتلىء امتلاءً جيدًا إذا أكلت كفايتها من الخبز والزبد وقد دفعها هذا الصوت الداخلى إلى المعنى فى طريقها، محرضًا إياها أن تذهب إلى حتفها . وهكذا تتزوج حامد ، ومع أنه بواب متواضع لبيت ، إلا أنها تفخر بأن المبنى ذو عشر طوابق ، أما شقتها ذات الحجرة الواحدة فى بدروم هذه العمارة تحت بير السلم ، فمع أنها ليست

واحدة من الشقق الجميلة التى طالما حلمت بها ، إلا أنها كانت أكثر مما كان عندها من قبل ، فقد كان بها سرير ومرتبة ودولاب ، والأهم من كل هذا أنها كانت تضاء بالكهرباء .

وقد كانت فتحية تفكر فى حالها طوال الوقت ، تقيس نفسها بما يحيط بها، من الحقيقى أن جمالها كان مختلفاً بشكل ما ، فقد كانت مثل عروسة المولد، وكانت ملامحها بالتأكيد جذابة للغاية وأنفها لا يمكن أن يكون بأى حال من الأحوال أنف «فلاحة» ، أما فمها فقد كان ضيقاً مثل خاتم سليمان . أما الشىء الغريب فى مظهرها فهو ببساطة أن ملامحها الصغيرة الدقيقة لم تكن تتفق مع الجسد الفائر لامرأة ناضجة التى كانت تمتلكه . وقد كانت سعيدة بالتغيير الذى لاحظته على سلوك حامد ، فهو لم يعد الحارس مقطب الجبين الذى يصيح طوال الوقت ولكنه تعلم كيف يبتسم ، بل ويضحك أحياناً . ومع إعجابها الشديد بالمدينة ، لم تكن تستطيع أن تفهم تماماً كل هذا الفقر فى مدينة أحلامها ، ومع ذلك لم يطفىء هذا حماسها واستمرت تماماً فى انبهارها بالمدينة وإن كان يخالط هذا بعض الخوف ، ويظهر هذا الازدواج باستمرار فى ثنايا القصة :

«وهى إلى درجة ما وزوجها «حامد» لم يكن باستطاعتهما ليس فقط أن يتركا نفسيهما للمدينة وحركتها تفعل بهما ما تفعل بالآخرين .. وإنما هذه الحركة الهائجة المائجة نفسها لا تفعل أكثر من أن

تخيفهما وتروعهما .. وتدفعهما للانكماش أكثر .
أو بالأصح تدفعها هى ..» ص ٢٤

لقد شعرت أن محيطها الجديد الذى لا يجوز أن تخرج منه - أى غرفة بير السلم التى كانت منه تطلع على العالم الخارجى - كان حاميها الوحيد مما أسمته:

«**إنما هو بحر لا بر له ولاقرار**» ص ٢٤

والتى تخيلت نفسها تمشى على حافته ، فإذا انزلقت قدمها ولو مرة واحدة سوف تكون نهايتها . فهو بحر

«**تمتد منه آلاف الأيدى .. وتطل منه آلاف الابتسامات كابتسامات الجنيات والنداهات تدعوها وتسهل لها خوض الماء .. أجل .. كلها أيد ماكرة وابتسامات خبيثة ، حتى نداء ذلك الساكن الملهوف والنقود فى يده والبقال قريب .. يد تمتد من البحر تجعل شلل الخوف يجمدها فى مكانها لا تتحرك .. بل فى مكانها تنكمش أكثر وتزداد انكماشا وكأنها ما رأت أو سمعت ملتفتة إلى الناحية الأخرى أو مخفية رأسها هربا تتمنى أن تحدث معجزة وتنقذها من الموقف**» .ص ٢٥[٧]

وهكذا تصبح فتحية شيئًا فشيئًا واعية بذلك الوجه الآخر للحياة فى المدينة الكبيرة ، فهى تتعلم من خلال زوجها ومن خلال ملاحظتها

للأحداث السرية فى عمارتها وفى المدينة بأجمعها ، لقد أصبحت واعية بأنه خلف الواجهات الجميلة هناك قاهرة أخرى مليئة بالفضائح والأفعال المشينة والأحداث وخاصة بالليل ، فقد تعلمت أن تفرق بين «الأخت» التى تزور أخاها «المسكين» المتروك وحده فى القاهرة بينما عائلته تستمتع بإجازة الصيف والأخت «الحقيقية» التى تزور العائلة بانتظام خلال العام كله .

وبالرغم من كل هذا الخداع والتناقضات ، بقى حلم فتحية كما هو ، ظلت القاهرة هى المكان المشتهى ، أما بالنسبة للشر : حسنا ، فقد فكرت أنه موجود فى كل مكان ، فبالنسبة لها «**إذا كان الشر والوحل والقبح فى القاع فالنجاة فى العوم**» ص ٢٦ .

وهكذا ظلت «تطفو» حتى ارتطمت حتميا بجبل الجليد . فبالنسبة للمستأجر الشاب الذى يسكن الشقة المجاورة لها ، والمعروف بأنه كازانوفا بدت فى البداية وكأنها ستصبح أسهل انتصاراته ، ولكنه اكتشف سريعًا أنه لا يتعامل مع حالة عادية ، فلم تكن فتحية لتستسلم لسحره بكل هذه السهولة ، فقد أدرك أنه سوف يضطر للانتظار والتخطيط المحكم هذه المرة . ومع ذلك فقد بدا أن الأشياء تنحى منحًى غير متوقع حتى أنه هو - الذى يستطيع الإيقاع بأية امرأة يرغبها - أصبح مهووسًا بفتحية ، وكلما تجنبت نظراته وطالما استكنت فى حجرتها ، كلما لجأ لكل أنواع الحيل حتى يراها ، ومن جهة أخرى أصبحت فتحية أكثر خوفًا وزادت سيطرة هذا الإحساس بالقدرية عليها ،

وبعد أن كانت قد ارتدت ملابس القاهريين الملونة عادت مرة أخرى لجلبابها الأسود الطويل تستتر وراء ثنياته الحامية المحترقة .

وهكذا يصبح المستأجر الشاب الأعزب أكثر رغبة وأكثر هوسًا بتلك الفاكهة المحرمة حتى إنه يقرر إما أن يحصل عليها أو يقتلها هى وحامد إذا عارض أى منهما قراره ، وفى الوقت نفسه تشعر فتحية بالثقة فى العزلة التى فرضتها على نفسها ، حتى أنها تعتقد أنها قد انتصرت على قدرها وعلى تلك الرؤية لأفندى يغويها ، ولكن المحتوم قد حدث ، فقد اقتحم ملجأها . ويناقش إدريس هذه اللحظات المكثفة بفهم عظيم . فهى تقف هناك مشدوهة ، مشلولة كأنما قد أصابتها صاعقة ، فبعد أن كانت مخلوقة شديدة الحساسية تحولت إلى واحدة فقدت كل صلة بالحياة ، وفى غمار صدمتها تتمكن بغريزتها أن تمنع طفلها من السقوط وأن تمسك بعمود السرير حيث كانت على وشك الإغماء ، ومع خوار قواها يستطيع الشاب الانتهازى أن يتلقاها بين ذراعيه . وباستدعاء كل المقاومة التى استطاعت بغريزتها أن تستدعيها أخذت فتحية تتلوى ، ولكن هذا جعل المعتدى أكثر تصميمًا وقبضته أكثر قوة . كان يمكنها أن تصرخ فى طلب المساعدة ولكن هذا كان صراعها هى ، ووجود الناس حولها من شأنه أن يضاعف إحساسها بالعار ، فقد انتهى كل شىء الآن ، فما كان مقدرًا له أن يحدث قد حدث ؛ سوف يصبحون فقط شهودًا على عارها وهنا تكمن الكارثة . ويستمر إدريس فى إعادة تشكيل

سلسلة من الصور البصرية والحسية تأخذ شكل خطوات تسهم فى النهاية فى تشكيل ذاتها الجديدة .

ويحل الغضب محل الخوف لأول مرة عندما تنظر إلى وجه غاويها ، فهى تراه

« .. ناعمًا أحمر وسيمًا وعيناه خضراوان لهما رموش طويلة ورائحة حلوة وأسنان بيضاء مرصوصة بدقة وفمه حلو ، يتمنى أى فم أنثى أن يقبله» (ص ٤٠) .

فابتسامته منتصرة وداعية ، ابتسامة طالما حلمت بها ، ابتسامة تدعوها لأن تغرق فى القاع حيث توجد اللزوجة والأشباح ، كانت هذه هى أفكار فتحية وهى راقدة بلا حيلة تحت رحمته ، نعم فقد خافت العفريت طوال عمرها فظهر لها .

نجح إدريس فى شحن هذه اللحظة القصيرة بآلاف الانطباعات التى مرت بتيار الوعى ، يتحول كل شىء فى تلك اللحظة ، مخاوفها وأحلامها وعزمها على تجنب المحتوم ، وقد تجمع كل هذا فى لحظة واحدة ازدحمت بآلاف الذبذبات والمشاعر . كل ما تقدر على فعله الآن هو أن تتوسل إليه أن يرحمها ، تذرف الدموع ، تهين نفسها أمامه ، ولكن هذا لا يدوم طويلاً . يتتبع إدريس التغيير الذى يطرأ عليها فى ترابط مثير بين آثاره وتأثير المدينة عليها ، فهى تبدأ فى الإحساس بأشياء غريبة كما لو أن الأضواء المتلألئة للمدينة ذات الألوان المتعددة

قد أعمتها ، فالوجوه الحليقة الجميلة والملابس الغالية الأنيقة والبرفانات التى تبعث الخدر فى الأجساد والشوارع الواسعة المفتوحة والناس التى تمشى بمرح داخلة أو خارجة من المسارح والأطفال النظفاء والأصحاء مع أمهاتهم ، هى كتلة متماسكة من المشاهد والأحاسيس والعواطف تتسلل إلى كيانها بينما تحاول المقاومة ، مقاومة سريعًا ما تجبر على التخلى عنها بسبب التعب واليأس ، فهى تيأس من أن تحدث معجزة ، ولكن ما يبدو غير مفهوم وغير قابل للتصديق بالنسبة لها هو أن تدرك أن استسلامها المهزوم سيتحول إلى متعة ، ذلك الذى كان مستحيلاً أن يحدث ، قد حدث كله ، ثم يفتح حامد الباب ويقف هناك مصعوقًا ، لقد استلقت هناك متوقعة ، آملة أن يقتلها حامد وهكذا يحقق كل هواجسها ، ولكنها كانت تعلم بشكل ما أنه لن يقضى عليها وأن قدرها أن تبدأ حياة أخرى . ويخبرنا المؤلف كيف أن حامد - مثل حيوان جريح - قد قضى الليلة وعيناه مفتوحتان بعد أن فقد القوة المحركة وراء قراره بقتلها . هل كان سيفعل الشىء نفسه إذا كان لا يزال يعيش فى قريته الصغيرة ؟ هل هزمته القاهرة تمامًا ؟ هل كان يبكى حقا إشفاقًا على مهانتها ؟ ومع أشعة الفجر الأولى تتسلل العائلة متحسسة طريقها فى الظلام ، قافلة صغيرة تفر من المدينة النائمة القاسية واللامبالية التى تتظاهر بالبراءة مما أحدثته . تتملك حامد موجة من الغضب ويود لو يهشم تلك الواجهات اللامعة بفترينات المحلات المضيئة ، يود لو يخلع الإسفلت ، أى شىء لكى يخفف من ألمه (ص ٤٦) . يشترى حامد تذاكر القطار عائدًا إلى قريتهم الصغيرة ، ولكنه يعود وحده ، ففتحية تختفى

وسط فوضى وضجيج الزحام المتوقع نحو القاهرة من خلال محطة القطار المركزية .. تعود إلى القاهرة هذه المرة بإرادتها ودون أن تكون تلك استجابة لنداء غامض . وهكذا تبرز فتحية فى نهاية القصة كامرأة دارت دورة كاملة تخطو أولى خطواتها فى العالم ، عالم الواقع ، تتحمل المسئولية الكاملة لقدرها .

لا أحد جزيرة داخل ذاته – الآخر والحاجة لتعريف الذات :

> **«لا يمكن للفرد أن يصبح إنسانًا وحده، فكينونة الذات لا تتحقق إلا بالتواصل مع ذات أخرى. فأنا وحدى سوف أغرق فى العزلة الكئيبة ..»** (٨) .

تعيد قصة «مسحوق الهمس» إلى الأذهان ما كتبه كارل ياسبرز فى إحدى المرات عن حاجة الإنسان للتواصل ، فالدليل الوحيد على إنسانيته ينتفى فى الواقع إذا أنكر عليه هذا التواصل ، وقد أكد إدريس بشدة على هذا فى قصته التى تمثل الفلسفة الوجودية ، ففى عمله «الحس التراجيدى بالحياة» يردد أونامونو «لكن الإنسان لا يعيش وحده ، فهو ليس فرداً منعزلاً ولكنه عضو فى مجتمع . فلا يصدق كثيراً القول بأن الفرد – مثل الذرة – هو شىء مجرد»(٩) .

إن بطل إدريس عبثى من حيث إنه يمر بكل معطيات «**أسطورة سيزيف**» لكامو ، ففى هذا الكتاب الشارح للوجودية يناقش كامو كيف

ينبغي للفرد أن يستجيب للقلق وللإحساس بالغربة وللخوف من الموت ، والحل الذى يقدمه هو أن يحافظ الإنسان على مفارقة الحياة وأن يتقبلها كما تخبرنا عقولنا ، وهذا ما يحاول الرجل المسجون فى «مسحوق الهمس» أن يفعل فى غربته وكان إدراكه لأنه معزول عن كل البشر الآخرين في السجن هو أقصى مثال على إحساسه بالعبث وهو يحاول يائسًا أن يتغلب على هذا العذاب بأن يتصل بالآخر حتى ولو كان عليه أن يخلقه من مجموعة من «الهمسات المسحوقة» .

«العبث هو توتره الأقصى ، والذى يحتفظ به دائمًا بمجهود فريد لأنه يعلم أنه يشهد ، فى هذا الوعى وفى هذه الثورة التى تحدث كلما سنحت الظروف ، حقيقته الوحيدة وهى التحدى . وهذا التحدى هو نتيجة أولى» (١٠) .

ففى محاولة بطل «مسحوق الهمس» التغلب على «عبثه» يتحداه ويتمرد عليه . قصة عنوان المجموعة «مسحوق الهمس» هى ابتكار جديد فى قيمة الحب، فهى فى الواقع دراسة لحاجة الإنسان الأساسية للتواصل ، وتصبح هذه هى القيمة الرئيسية فى بناء القصة ، فالبطل الذى يروى القصة بضمير المتكلم هو مسجون سياسى معتقل فى أحد سجون مصر الكبيرة حيث يقضى الرجال والنساء من المجرمين العاديين فترات عقوباتهم . ولا يترك إدريس أى شك فى ذهن القارئ أن القيمة الرئيسية هى الحب حيث يشير إليها فى أول فقرة ويؤكدها ، وبالرغم من أنه يمكن فهم القصة ككل باعتبارها شهادة على حياة السجون عامة ،

والاعتقال السياسى خاصة وأنها دعوة مفتوحة لإعادة النظر فى نظام العقوبات كله إلا أنه لا يمكن للمرء أن يتجاهل القضية الأكثر أهمية وإلحاحًا التى يطرحها وهى أن الإنسان يجب أن يتواصل مع إنسان آخر ليتأكد من إنسانيته ، فالفلسفة الوجودية واضحة بشدة هنا حيث إن ما يقوله فى الأساس : «أنا لا أوجد إلا إذا وجد شخص آخر يعى وجودى وكيانى» .

ففى الفقرة الأولى يوازى الراوى بين فرحته عند نقله إلى جناح آخر من أجنحة السجن وبين خبرة صبى يرى لأول مرة الجسد العارى لامرأة جميلة وعدم قدرته على التفاعل مع الموقف ، لقد كانت هذه هى حالة العاصفة التى كان فيها ، خاصة عندما عرف أن زنزانته تقع فى وسط زنازين أخرى ، أى أنها ليست معزولة ، وأنها أيضًا قريبة من قسم النساء فى السجن . ويستطرد إدريس فى دراسة نفسية دقيقة لحالة الحبس والعزل ، فيبحث معنى الحرية ومصادرتها، وما يشمله معنى فقدانها والأمل الذى لا يعول عليه فى إمكانية استعادتها ، ومع ذلك تبدأ حياة السجن الحقيقية فقط وفقًا له ، عندما يموت هذا الأمل تمامًا ويحل محله يأس تام ، حياة تختلف اختلافًا جذريا عن حياة البشر الآخرين خارج أسوار السجن ، حياة بلا غد أو أمس ، حياة تعاش فى يوم واحد كما لو أن السجين يولد كل يوم مع كل يوم جديد . فالوقت فى طبيعة الأشياء هنا لا يهم على الإطلاق ، ويصبح عمل الأشياء اليومية العادية فى ضعف الوقت الذى تأخذه عادة مصدر

سعادة لا توصف . فباختصار يصبح كل شيء خارج المنظور الطبيعى ، وتتضح الرغبة الملحة فى التواصل فى محاولات الراوى اليائسة أن يفك طلاسم جريدة ألمانية يتم تهريب بعض الطعام فيها أحيانًا ، وعندما تمكن أن يفهم كلمة ألمانية واحدة من خلال معرفته الضئيلة بالإنجليزية والفرنسية وباستخدام فهلوته المصرية وخمن أن الكلمة تعنى حرية كانت فرحته غامرة .

ووفقًا لإدريس لا يعنى كون المرء مسجونًا بالضرورة أنه لا يمكنه العيش كشخص معاق ذهنيا أو بدنيا ، فبالنسبة له يمكن للإنسان أن يملأ حياته بشخصيات عرفها فى إحدى لحظات حياته ولكنهم يكتسبون جوانب أخرى وتحت أضواء مختلفة ، وهكذا يتحول من عرف عنه أنه شخص ممل إلى مهرج ويكتسب سمعة المضحك العظيم الذى يسعى الجميع إلى صحبته ، ويتحول الشخص المخيف ، الرهيب إلى فأر مذعور وقليل الحيلة، ثم يمكن أن تكون هناك تنويعات على هذه الشخصيات ويمكن أن يضيف لها الإنسان بعض اللزمات أيضًا ، ولكن هناك شيئًا واحدًا لا يمكن استبداله بسهولة فى السجن وهو المرأة .

ومن المثير أن نلاحظ هنا أن إدريس قد أضاف كلمة نساء بتناغم فى فقرات معينة ، مؤكدًا بذلك على قيمة المضمون فى القصة وهى قيمة الحب بين رجل وامرأة ، وهكذا تحمل الفقرة ذات الكلمة الواحدة تأثيرًا ذا وزن فى بناء القصة، ففى صفحة خمسين يأتى السطر السابع عشر كصدى للسطر السادس عشر عن طريق تكرار كلمة نساء ، ويتبع هذا

مباشرة عرض شارح لكلمة حرية، وفي صفحة ثلاث وخمسين في السطر العاشر تقسم كلمة نساء الصفحة بانسجام متوازن وتتبعها مباشرة كلمة حرية التى خمن أنها معنى الكلمة الألمانية Freiheit ، كما أنه فى صفحة أربع وخمسين ، السطر الرابع تكون النساء هن الشيء الوحيد الأساسى فى جعل هذه الحياة الخيالية محتملة فى السجن أو قريبة من الواقع .

وهكذا نرى كيف أن شكل ومضمون القصة يعضدان بعضهما البعض فى التأكيد على ما سوف يأتى ، فبهذه الطريقة يمهد الكاتب الطريق للعلاقة العادية التى سوف تنشأ وتزدهر بين بطلنا المسجون وبين مسجونة احتياطيا فى الزنزانة المجاورة .

فبضربة حظ غير مفهومة يوضع البطل فى تلك الزنزانة المفضلة عن غيرها والتى يقدم السجناء الرشاوى السخية ليشغلوها والتى تحمل تاريخًا حافلاً من المغامرات الجريئة ، فقد تمكن أحد السجناء من أن يحفر طريقًا للجانب الآخر بواسطة مطواة ويديه المجردتين من أجل أن يختلط بالنساء الثلاث اللاتى كن على الجانب الآخر ، ولذلك فقد تم تأمين الجدار لدرجة أنه لا يمكن أن يسمح لإنسان بالمرور خلاله إلا بمساعدة الديناميت ، ومع ذلك لم تجعله سعادته الغامرة بقربه من مئات النساء يفقد السيطرة على نفسه تمامًا ، فقد كان عليه أن يدرس الموقف بتعقل ، فقد علم أن أول شيء سيفعله بعد عودة كل السجناء إلى زنازينهم هو أن يدق على الجدار ، فالحياة تبدأ فعليا بالنسبة للسجناء عندما يعطون الإذن بالتحدث إلى بعضهم البعض بعد عودتهم ، كل إلى زنزانته .

في تلك اللحظات الخاطفة قبل إعلان الخطر وأثناء توقف الحضور الطاغى للسجانين مؤقتًا ، يحاول السجناء أن يفتحوا قنوات للتواصل مع زملائهم فى الزنازين المجاورة عن طريق الدق على الجدران والضرب عليها . وبتفاصيل غاية فى الحساسية للتواصل مع الآخر ، الحاجة الأساسية لأن يُسمع الإنسان وأن يعترف به وأن يقبل وأن تكون هناك حاجة إليه .

وهكذا يعيش سجيننا فى عذاب الشك ليومين كاملين يدق على تلك الجدران الصماء ، ويكون إحباطه كبيرًا لدرجة كثيرًا ما تغريه بأن يدق رأسه فى تلك الجدران ، فبعد أن تكون هناك بارقة أمل ، بعد أن نقل بقرب عنابر النساء، يبدو كأنه ليس هناك من يستجيب إلى نداء الحياة لديه ، فيزحف الموت ببطء ، هذا هو أثر اليأس الذى يؤدى إلى الذبول والتآكل ، ثم فجأة تبدأ الأشياء فى التغير ، يبدو أن شخصًا فى الجانب الآخر قد استجاب وأخذ المبادرة، فتبدأ أصوات مكتومة فى الظهور ، وكأنها تنبع من باطن الأرض من كهوف سرية ، يزحف الأمل ويستجيب هو الآخر بدقات منتظمة

«وكانت أذناى تلتقطها وتترجمها وتنقيها وتحولها من دقات إلى لغة . ومن لغة تتكلمها اليد إلى لغة يحسها الشعور ويدركها العقل . إنها مثلى بمفردها ، وهاتان الدقتان السريعتان المتصلتان معناهما أنها قلقة هى الأخرى ، خائفة مثلى أن يحدث ما يقطع الاتصال . تلك

الدقة الوحيدة التى لم ترفع اليدين عن الحائط بعد دقها .
إنها ابتسامة اطمئنان ألمحها ، فمثلما يطمئننى قلقها ،
لابد أن قلقى يطمئنها»[11] .

وهكذا على هذه الجزيرة المعزولة يجد صاحبنا واحة تحمل بعض علامات الحضارة ، يجد رفيقة تدق له حتى يدق لها هو الآخر ، وهكذا يخلق عالمًا جديدًا ، مشاعر خوف وثقة وحب وشك . وتدريجيا يدرك أنه هذه المرة يعيش الحب الذى لم يعشه فى حياته ، وإن كان قد عاش قصص حب عديدة من ذلك النوع الذى دفع قيسًا للجنون والانتحار وچولييت لتلقى حتفها ، فليس لديه شك أنه قد التقى هذه المرة أخيرًا بامرأة أحلامه ، مع أنه يشعر أنها ربما تدمره بطريقة ما .

«هذه المرة لا صراع ولا محاولات مستمرة للتراجع . إنى أندفع بكل قواى وأدق ، وأكاد أموت متعة وتلذذًا والرد يأتينى دقا أنثويا وهنا مبحوحًا ، أرى اليد التى ترسله ، بيضاء صغيرة ذات شعر ميكروسكوبى أصفر ، وأظافر بلون دم الغزال الشاحب ، يدًا أعرفها ، وأقبلها ، وأقبل كل أصبع فيها . وبلسانى ألثم ما بين الأصابع...» (ص ٦٥) .

تمتلئ القصة بصور جنسية مثل الموجودة فى هذه السطور وفى مشاهد وصفية عديدة لتلك «المقابلات» ، وهكذا ينجح إدريس فى خلق محاكاة واقعية لعلاقة حب من خلال استخدامه الشاعرى للنثر ، فأعتقد

أن إدريس فوق هذه «المقابلة» يبحث شيئًا أساسيا ، يدرس مبدأ الوجود والمبدأ الحتمي للحياة ، فالرجل والمرأة ينجذبان حتميا إلى بعضهما البعض ، ويحتاج كل منهما للآخر ويكمل كل منهما الآخر ، ومن الواضح أن هذا الحس الغريزى الآدمى ليس مجرد حاجة جسدية ولكنه ضرورة روحية ، ويستمر هذا حتى نهاية القصة ، فاتصالهما الجسدى لا يتعدى بأى حال من الأحوال مجموعة من الكلمات غير المفهومة و «الهمسات المسحوقة» ، فكما أن الجدران لم تستطع عزل الذكر عن الأنثى ، فإن اللغة المهشمة والهمسات المسحوقة لم تكن مانعًا ولكن قناة اتصال.

كانت هذه «الهمسات المسحوقة أصواتًا لا يمكن تمييزها ، تصفر وتئن ، كانت مثل حرف «سى» على طول سطر أو مئات الـ «دى» يتبع كل منها الآخر ، فقد قصلت اللغة هنا إلى مكوناتها الصوتية ، إلى أساسياتها ، وهكذا أصبحت مفهومة لغويا ، فإلى هنا كانت العلاقة تمر بمراحلها المبدئية للغزل والمعاكسة من خلال تلك الهمسات المسحوقة ، ومن خلال محادثاتهما يخلقها - إنسانة كاملة - يراها ، ويحتضنها ، يشكلها امرأة دقيقة الحجم يصل أعلى رأسها بالكاد حتى أنفه ، ويجعل لها عينين سوداوين عميقتين وشعرًا أسود ناعمًا يحيط بوجهها الطويل ، وهو نحات ، ينفث الحياة فى كل أعضاء جسدها ، وليس لديه أدنى شك فى أن اسمها «فردوس» وأن بها عرقًا بدويا وأن لها وشمًا يعلو طابع حسنها فى وسط ذقنها تمامًا ، وهو عبارة عن ثلاث نقاط ذابلة تميل إلى الرمادية ، أما فمها فليس صغيرًا مثل فم صبية ، ولكنه ممتلئ وشفتها

العليا مرفوعة ، لقد قضت ثلاث سنوات بالسجن ، أجبرها زوجها على تهريب المخدرات وتم إمساكها بالبضاعة فى القطار السريع المتجه إلى الإسكندرية . من تلك الكومة من الكلمات المكتومة واللغة المصابة والهمسات المسحوقة ، صنع امرأته وحبيبته ورفيقته . وبمجرد أن تخلق امرأة يمكن قبولها كامرأة واقعية تنحى العلاقة منحى آخر ، حيث يجب إتمام هذا الحب ، فالرجل والمرأة الآن هما تياران مشحونان يجذب كل منهما الآخر ويحوى كل منهما الآخر . ويندمج إدريس فى تكرار مشاهد الحب ويقدم تنويعات من المواقف التى من شأنها أن تخلق إحساسًا بالواقعية .

مع ذلك فإن هدف السرد أن يخلق هذه الألفة الحميمة بين الحبيبين ، فمن الضرورى – بالنسبة لإدريس – أن تبدو هذه العلاقة جادة وواقعية إلى أقصى حد حيث تمر بكل المراحل التقليدية من انجذاب عاطفى إلى غزل خفى إلى فعل الحب ثم الألفة التى تنشأ بين الزوجين ، وهكذا يراد لهما أن يمثلا دراما الحياة بكل متاعبها وصعوبة توقع أحداثها ، حيث يأتى اليوم الذى تنتهى فيه هذه العلاقة ، فهى لم تعد تستجيب لندائه ، تختفى بطريقة غامضة مثلما ظهرت ، وعليه أن يستمر بدونها فى معترك الحياة ، ولكن إدريس لا ينهى القصة بهذه الطريقة الحزينة والمتوقعة ، فبلمسة سخرية أخيرة يتركنا فى شك مؤلم حول هوية وجنس المحبوبة ، عندما يتمكن السجين ، فى غمرة حزنه على خسارته ، من أن يكتشف من حارس العنبر فى لحظة تواصل نادرة أن

الزنازين المجاورة لم تعد عنابر نساء منذ فترة ليست بالقصيرة ، فقد كانت هذه الزنازين سجون مؤقتة لكل من الرجال والنساء الذين ينتظرون أحكامًا نهائية ، وكثيرًا ما كانت تبقى خاوية ، وهكذا يكون على سجيننا المعذب أن يحيا تحت نير شك مؤلم من أنه ربما وقع فى حب رجل وأنه هو نفسه قد يكون امرأة فى ظن هذا الرجل ، ومن الغريب – مع كل ذلك – أنه برغم هذا الاحتمال والألم الخالد اللانهائى الذى سببه له ، ولدهشته فقد استمر حبه لفردوس حيا فى وعيه وفى كيانه ، أكثر من حبه لأى امرأة عرفها .

وتستحق هذه النقلة الأخيرة للقصة مزيدًا من الدراسة ، أليس من الممكن أن تكون هذه محاولة من إدريس للقول بأن الحب بين اثنين هو أهم وأقوى الأشياء ، حتى لو كان الاثنين بالصدفة من الجنس نفسه ، فبالرغم من الأهمية الظاهرية التى يعطيها للجنس فى هذه القصة ، إلا أنه ينجح فى تخطى الجسد، بالرغم من أنه لا ينكره ولا يحقره ، ليصل فضاءات روحية ، فمبدأ الحياة هنا هو بالمعنى الحقيقى للكلمة . أساس كل شيء أن يطلع الإنسان إنسانًا آخر على جوهره الحقيقي ، حتى وإن لعب الواقع والمظاهر بعض الألعاب .

ومن الشخصيات غير المرسومة بدقة فى قصص البدايات إلى الشخصيات الأكثر تطورًا فى قصص مثل «حلقات النحاس الناعمة» و «بيت من لحم» حيث يمنح إدريس النساء اللاتى يظهرن تصميمًا رائعًا الفرصة لاستكمال البحث عن الوعى الذاتى وتحقيق الذات ، يظهرن

بمظهر القويات ، ذوات الإرادة ، ولكنهن لسن بعدوانية «سافلات» همنجواى .

فزوجة الحديدى فى «لغة الآى آى» هى فى الواقع ، المرأة التى تم رسمها سلبيا فى القصص ، فهى غير قادرة على فهم أزمات زوجها كما أنها تحاول محاولات غير ناجحة أن تبقيه حبيساً بجانبها ، فهو يرفض ما تمثله ويدرك أنها كانت تعوق تطوره ومن ثم يختار حريته ويتركها وراءه .

أما فتحية ، بطلة «النداهة» فهى واحدة من أكثر شخصيات إدريس إثارة فى رسمها ، فتلك الفلاحة الرومانسية الساذجة ، التى تعيش على حلمها ، تظل مخلصة بعناد لنداء الأصالة فى داخلها ، فهى تأخذ الخطوة الكبرى نحو المجهول بأن تتخلى عن زوجها وابنها للبحث عن ذاتها الحقيقية ، دون أن تدع الشر والخيانة التى تكتشف وجودهما فى المدينة يثبطان من عزيمتها . ويحدث التطور والتغيير اللذان تمر بهما فتحية أمام أعيننا ، فتقنيات إدريس الماهرة في السرد تجعلنا شركاء فى ذلك التغيير ، على ما تبدو عليه نتائجه من غرابة . وهى ليست أنثى عدوانية أو طاغية بأى حال من الأحوال ، ولا هى شخصية تقضى على وجود الآخرين كما هو الحال بالنسبة لأنماط نساء همنجواى ، تحطم أفعالها حياة حامد ، زوجها ، ولكنها قد توقعت ، بل رغبت فى البداية فى أن يضع نهاية لحياتها البائسة ، ومع ذلك فإنه يبدى حبا وتعاطفا فى النهاية ويلوم قوة خارجية ، هى المدينة الشريرة التى تسببت فى

سقوط زوجته، ومن جهة أخرى ، فإن فتحية قد أحدثت تغييراً فى شخصيته فى بداية زواجهما ، فجعلته أكثر حيوية وحركة واجتماعية ، وقد أصبح أكثر سعادة نتيجة لكل هذا ، فهى تتركه ليس نيتجة لخوفها من أن يقتلها فى النهاية بقدر ما هو نتيجة لعدم رغبتها فى الهروب من «قدرها» ، ذلك «الصوت» الذى توجه إلى اليقين فى داخلها والذى حاولت أن تسكته ولكن بلا جدوى .

أما امرأة القصة الرائعة «مسحوق الهمس» فهى أيضًا شخصية أخرى يصعب أن تمحوها الذاكرة ، فمع أنها لا توجد فى القصة على الإطلاق ، بل يتخيلها السجين الذى خلقها فقط ، فإنه يعطيها جسد ووجه واسم (فردوس أى جنة) ، ولكنها «الكلمة تتحول لحمًا ملتهبًا» ، فهى عصب القصة كلها ، هى الصلة مع الحياة ، الحياة التى تبقى على الرجل خلال تجربته المؤلمة ، فقصته التى يخترعها من أجل أن يبرر حضورها المتخيل فى جزء شديد التأمين من السجن يجعلها امرأة قوية خبرت الدنيا ، فهى فى الواقع شريكة فى عالم الرجال ، تقف معهم على قدم المساواة ، وبغض النظر عن وجود شخصيتها العامة فى الظل ، فإنها القوة المحورية فى حياة السجين ، القوة التى تمنحه الحياة ، وحتى النهاية ، حتى عندما يشك فيما إذا كانت موجودة بالفعل .

أما فى «بيت من لحم» فتصر مجموعة من النساء ، أم وبناتها ، على تحقق إنسانيتهن حتى ولو كان الثمن سفاح المحارم ، فهذه المرأة القوية هى أم سوف تغلق عينيها عما تظن أنه يحدث ، ولن تحرم

«لحمها ودمها» من التمتع بالحياة ، وهذا بالتأكيد موقف مبالغ فيه ولا يمكن أن يحدث ولكن إدريس يؤكد فقط على نقطته : محورية الحب والتواصل وأهميتهما فى اكتشاف «الآخر» .

والأرملة المحترمة متوسطة العمر فى «حلقات النحاس الناعمة» تدرك أنها يجب أن تؤكد على وجودها ، أن تعطى الدفء والتفهم ، وتحصل عليهما بدورها حتى ولو من شخص أصغر منها بكثير . فقد حدثت لها «المعجزة» حين تكتشف ولو للحظة قصيرة أنها ربما تستطيع أن تفعل شيئًا يخفف عنها وعن الآخر هذا العذاب .

ومرة أخرى فى قصة «هذه المرة» تكون الزوجة هى الصلة بالحياة ، رغم أنها أحيانًا ما تكون مصدر العذاب والألم لزوجها المسجون ، فهو يعيش من زيارة لزيارة ، يشكل صورتها بأدق تفاصيلها عندما لا تكون هناك بحضورها الجسدى . وهكذا نرى نموذجًا من النساء اللاتى يقدمهن إدريس فى هذه المجموعة المختارة من قصصه . وتتفق شخصيات هؤلاء النساء تمامًا مع التقاليد الوجودية ، فنساء إدريس يمثلن البحث عن الذات الحقيقية والرغبة فى الفعل والثورة وتقبل العالم بغرائبه واختيار جوهر الحياة .

وعلى عكس ذلك نساء محفوظ ، فهن إما النساء المضطهدات المألوفات كما هو الحال فى «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ، أو التمثيل الرمزى لمثال كما فى «حارة العشاق» و «روح طبيب القلوب» ، فهى هنا رمز الروح وتبقى كذلك حتى النهاية ملهمة للناس ، أما زينب

فى «حكاية بلا بداية ولا نهاية» فهى أيضًا امرأة قوية تعيش أفضل سنوات عمرها فى وحدة وتضحية بالذات ، عندما تخفى سر ابنها غير الشرعى ، راعية إياه كأخ صغير لها أمام الناس ، وبرغم إنكارها لذاتها ، فإنها تظهر فى اللحظة الحاسمة لكى تكشف عن السر ولكن هذا هو مجرد ملجأ أخير لكى تنقذ ابنها من الموت ، بل إنها تهدد بالفضيحة إذا فكر الأكرم فى أن يؤذيه ، ويشير هذا الكشف إلى التغيير الأساسى ونقطة التحول فى القصة ، وهكذا نحصل على مثال آخر لتناول النساء فى القصة العربية الحديثة .

الحب ضد الوحدة – تأكيد وجود على الحياة :

الحب والجنس هما تيمتان لا يتم التأكيد عليهما فى القصة المصرية القصيرة، فبغض النظر عن روايات الشباب العاطفية والمسلسلات اليومية أو الأسبوعية فى الجرائد والمجلات أو القصص ذات الشعبية الكبيرة لإحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وغيرهم من الكتَّاب ، يتم تناول هاتين التيمتين بطريقة غير مباشرة . وفى كتابات نجيب محفوظ ويحيى حقى ويوسف إدريس لا يشغل الحب والجنس مكانة كبيرة فى الأعمال الأدبية .

فقليلة هى الأمثلة التى يجعل فيها إدريس أحد الموضوعين أو كلاهما تيمة رئيسية للقصة ، ولكن إحدى أهم تلك المعالجات لكل من

الحب والجنس هى قصته الطويلة «حلقات النحاس الناعمة - قصة فى أربعة مربعات» ، ويقدم العنوان الفرعى «قصة فى أربعة مربعات» شكل القصة ، فهى فى الحقيقة مقسمة إلى أربعة أجزاء يحمل كل منها عنوان «المربع الأول» ، ... وهكذا ، وتتكرر موتيفة المربعات فى أنماط محكمة فى إطار التيمة ونسيج وشكل القصة .

والقصة بسيطة ، فهى قصة امرأة متوسطة العمر تدرك الآن - بعد أن أفنت شبابها فى خدمة زوج يكبرها كثيراً وأولاد وبنات - أنها ليست مرغوبة وأن أولادها الذين قدمت لهم الكثير لم يعودوا يحتاجونها . لقد رفضت الزواج بعد وفاة أبيهم ، وهكذا دفنت شبابها وفرصها فى السعادة ، واليوم يأتون لرؤيتها فى الإجازات فقط ، ومهما كان ما يظهرونه من حب وعواطف إلا أنها تشعر أن وجودها هامشى ، وهذا الشعور هو ما يدرسه ويحلله إدريس بعمق كبير ومعرفة بالذات البشرية .

يقترح عليها أولادها ، الآن حيث ينغمس كل منهم تماماً فى حياته الخاصة أن تذهب لزيارة ضريح السيدة زينب كما يليق بالسيدات فى عمرها ومكانتها ، فالسيدة زينب المعروفة أيضاً بـ «أم العواجز» وأم هاشم يسعى إليها الصغير والكبير طمعًا فى شفاعتها ومعجزاتها .

وفى أحد أيام الجمع تذهب إلى المقام ، وهناك تحدث المعجزة ، فبالصدفة العجيبة ومن بين أكوام البشر المتزاحمة فى محاولة الوصول إلى المقام والضريح والإمساك بحلقات النحاس المعلقة على جانب

الضريح ، يساعدها شاب صغير ويسندها قبل أن تسقط على الأرض ، ويجر هذا الاتصال الأولى سلسلة من الأحداث التى ستعتبرها فيما بعد أغرب ما حدث فى حياتها ، فقد نمت بين هذين الشخصين المختلفين تمامًا فى الخلفية الاجتماعية والسن والمكانة علاقة حب من نوع فريد . هنا تترك عبقرية إدريس بصماتها ، فهو يشرح ويحلل قصة الحب هذه فى حدود مربعاته الأربعة و«حلقات النحاس الناعمة»، فهو يغوص فى مناطق عميقة فى النفس البشرية ، حيث يتناول عقدة أوديب ويضمنها إطار قصته .

وهكذا تجد تلك الجدة المحترمة ، متوسطة العمر ، نفسها غارقة فى علاقة مع صبى يتيم الأم ، فى العشرين من عمره ، والانجذاب مشترك ، ورغم أنه حيوانى فى بدائيته إلا أنه حقيقى ونبيل ، ويتتبع إدريس فى تيار وعى مؤثر ردود فعل المرأة لأول لمسة من الشاب

«بأى قوة تستطيع أن تطلعه على ذلك الشعور الذى لا يقاوم والذى جعلها تنسى أى شىء إلا أنها وجدته ، وأنه فى تلك اللحظة بالذات أعز عليها من الدنيا بما عليها»[١٢] .

إن هذا الانجذاب العنيف والمفاجئ لشخصين غير مرغوبين ولا يحتاج لهما أحد ، أقوى من كل الاعتراضات التى يمكن أن تحدث ، فهى بالطبع تذكره دائمًا وتذكر نفسها بالحقيقة الواضحة أنها مثل أمه وأنه يجب أن يتعامل معها على هذا الأساس ، أما الشاب الذى كان

يعى هذه الحقيقة ولكنه كان يتوق إلى الحب ، فقد كان مستعدا للحصول على هذا الحب من أى مصدر ، خاصة فى صورة أم ، ويظهر إدريس هذه القوة الحيوية التى تجذبهما تجاه بعضهما البعض بصفتها ذات طبيعة غريزية . إنها تلك القوة الطبيعية التى أهملتها المرأة لسنوات وسنوات :

«منذ أن استقبلت النداء قويا صادقًا، محتاجًا قد أصبح له على الفور المقام الأعلى ، وأصبح أقصى ما تتمناه أن تعمل ، وبكل ما تملك لإسعاده ، منذ النداء قد انتفض داخلها مارد قادر على كل شىء ، حى ، نابض بالحياة ، مارد تجاهلته وحاولت قتله وتجاهله أبناؤها وكل من حولها وبكل ما يملكون من قيم وعظات وحكم ومثل حاولوا خنقه وسجنه ليموت جوعًا وإهمالاً وحرمانًا» (ص ١٧٤) .

وهكذا نرى فعليا التغير الهائل الذى طرأ على هذه المرأة متوسطة العمر المتحفظة والتقليدية فى آن ، فهى فى كامل وعيها وتسيطر تمامًا عل أفعالها ومشاعرها ، مهما كانت غرابتها :

«مخاطرة ، فلتكن واثقة من أن رأيها هو الرابح ، واثقة أنها فى النهاية ستعطيه أما ولو لساعات وستأخذ منه – ربما رغم أنفه – ابنًا ولو لدقائق ، وإنها أبدًا أبدًا لم تعد تستطيع الهرب من ذلك القدر» (ص ١٧٥) .

فهى تصحبه إلى بيته الفقير وتنظف المكان المهجور وتطبخ له وجبة شهية، وكما كانت ستفعل مع ابنها ، تحميه .

«وقد صح ما توقعته تمامًا ، فالأم فيها أعادت إليه الطفل ، والطفل فيه أعاد لأمومتها لمسات وملامح ذبلت وجفت وماتت من سنين . لكأنها تصبح أما لأول مرة» (ص ١٧٧) .

وهكذا تنشأ علاقة معقدة بين هذين الشخصين الجائعين للحب والعاطفة ، ويتحول الاتصال الأول بين الأم والابن إلى حاجة بين رجل وامرأة ، ولكنها تمر بمرحلة حب وعاطفة عميقين .

«وهكذا – رغم التصاقهما الشديد – بدأت تنمو وتترعرع ضبابة عاطفة تغطيهما تمامًا وتربطهما تمامًا ، يفرزها جسداهما لتثير كل ما ليس باستطاعة أو ملك الجسد إثارته .

أيكون الحب ؟!» (ص ١٨٢) .

وهكذا ينتهى المربع الأول الذى يتم فيه وضع الخطوط الأولية لتلك العلاقة الغريبة ، أما «المربع الثانى» فهو تعميق لتلك الموتيفات التى تم رسمها فى المربع الأول ، فهنا يتم تقديم التحليل المفصل لهذا الانجذاب بين الأضداد، فإدريس هنا يغوص فى أعماق النفس البشرية ويربط هذا الفعل بشىء غريزى يعود إلى أصل الوعى الإنسانى ، وتعكس هذه

الحركة الرغبة الأساسية للرجل فى العودة إلى الرحم ورغبة المرأة فى الاحتواء والاحتضان داخلها[١٣] . ويقارن إدريس هذا الانجذاب بنموذج راسخ ، فهو يشرح انجذاب الأضداد هذا فى إطار المبدأ الذى يحكم الكواكب والمجموعة الشمسية .

«جذب من جذب ذلك الكون الشاسع القادر على تعليق كوكبنا ، بل شمسنا أو ملايين غيرها فى فراغه المخيف بلا شىء سوى جذب التجاذب وجذب التنافر . جذب لا يدرى للآن أحد سره ، ذلك الذى يجذب المرأة إلى رجل بالذات لتستعمله كوسيلة تحصل بها على نسخة من صنعها هى لهذا الرجل . على ابن ما أروعه لو جاء تمامًا كأبيه لتستميت فى حبه ، وحبذا لو أبيح لها أن تختار هذا الابن نفسه لينتج لها ومن ذات نفسها أيضًا ابنًا آخر أكثر قربًا لما تريد وتهفو» (ص ١٨٥) .

ويزيد إدريس هذه الصورة للكوكب فى المجموعة الشمسية إيضاحًا فى الجزء الثالث ، أى المربع الثالث ، حيث يصف كيف يدور هذا الشاب فى فلك نجمته ، ويصبح جزءًا من نظامها الكامل ويتحرك بطريقة حتمية فى فلكها ، ومع ذلك لا يفتأ إدريس يذكرنا بحقيقة الوضع ، فهو لا يبقى فى تلك الفضاءات العلوية ولكنه يحرص أن يفعل محور الأم والابن على فترات منتظمة، فبالرغم من اكتشافها لكيفية تفتح وازدهار الأنثى بداخلها فجأة إلى حد لم تكن تدرك أنها يمكنها الوصول إليه ، وبالرغم

من أنها تعطى من نفسها بلا خجل أو إحساس بالذنب ، فعلى مستوى كيانها الاجتماعى كانت تؤمن بالنشوة التى تتملكها . وهكذا يحدث التوحد بين هذين الكائنين ، متحدياً كل العوائق المحتملة سواء اجتماعية أو أخلاقية أو دينية .

«وبين القطبين الأعظمين تمت شرارة الالتحام الصاعقة .

صاعقة تزلزل لها بلاط الحجرة المربع واصطكت نوافذها ولو استمرت أكثر لتهدم البيت كله» (ص ١٩٢) .

ويكمل الجزء الرابع والأخير هارمونية هذا التصميم الذى يشبه الفسيفساء، فبالرغم من أن المعجزة قد حدثت وتعجب أبناؤها من الحيوية الجديدة التي أضفت عليها وولائها الكامل للسيدة زينب، إلا أنها كانت تعلم أن كل هذا سوف ينتهي، وجاء اليوم المحتوم ؛ فقد الشاب اهتمامه بها وتحول إلى امرأة أصغر وأجمل .

«أحست أنها لا تريد الأنين ، وأن باستطاعتها أن توقف الدوار، فهى ليست عاتبة أو حزينة أو مندهشة أو حتى حاقدة على الفتاة أو عليه . أدركت – من خلال إحساس غير واضح ، بلا ضغينة – أنها هى الأخرى لم يعد لديها ما تعطيه أو تمنحه ، لا فائض أمومة ولا فائض عواطف ، والبركان الأخضر الريان لم تعد به قطرة واحدة» (ص ١٩٥) .

بهذا الإحساس بالخواء والفراغ الداخلى تتحول إلى أم هاشم ، السيدة زينب ، أم العواجز ، فهى تدرك أنه من الآن فصاعداً قدرها أن تحيا حياة الوحدة والعزلة ، فقد شعرت أنها غير مرغوبة ولا أحد يحتاج إليها . تعلقت بكل ما تبقى لها من طاقة بالحلقات المعلقة فى الضريح المصنوع من الرخام، حلقات بالية ، أبلتها أيدى آلاف لا يعلم عددها إلا الله – من البشر مثلها – تحولوا بكل اليأس إلى ضريح السيدة الطاهرة ، يبحثون عن السلوى فى ساعة محنتهم ووحدتهم .

«ها هى مثل بوادر الشتاء ، وبلا ضجيج قد جاءت . وحدة حقيقية لا مهرب منها . الوحدة الفاصلة بين الابن وبينه حتى يصبح أبًا . وبينما نفذت أمومتها أو ما تبقى منها وبين عودتها من جديد لتصبح ابنة ، ابنة لأم لا وجود لها ، وربما لهذا سموها أم العواجز ، فالإنسان لا يستطيع البقاء إنسانًا إلا ابنًا كان أو أبًا ، فإذا انتهت رجولته وأبوته عاد ابنًا ، وإذا انتهت أمومتها عادت ابنة ، قاعدة ليس لها شواذ ، ولكنها الآن فى لحظة وحدة فاصلة ، كوحدة السيدة زينب نفسها ، وقد تجمع حولها ، وأمسك بحلقات ضريحها أناس كثيرون ، رجال ونساء ، وكلهم وكلهن وحيدون ووحيدات مثلها . كلهم وكلهن قد أصبح أملهم أن يعودوا أبناء وبنات وحبذا لأم العواجز ، الوحيدة فى قبرها رغم ما حوله من ازدحام يحاول كل متزاحم أن

يتشبث إلى درجة البكاء والعويل بحلقة من حلقات الضريح من مسافة وينجح في النهاية أن يخرج من وحدته ويحس بها أمه ، ولو كانت أم الجميع فهى أيضًا رغم كل شيء وحيدة» (ص ١٩٧) .

ما كان إدريس يحاوله بواسطتها هو شيء فوق الحس والجنس ، لقد كان يحاول أن يشيئ بأقوى ما يمكنه الحاجات الأساسية للبشر ، حاجات تتعدى كل طبائع السلوك المعروفة والأصول والأعراف . إن الحاجة إلى العطف والحب ، الصافى والبسيط ، هى لب هذا العمل الأدبى فإدريس الفنان يبلور هذا بواسطة فنه ورؤيته ، يغمسها فى مادة اللون المحلى ولكنه لا يغرق شخصياته فيها فتضيع ملامحها ، فهم يحتفظون بقدرتهم علي الوصول لكل الناس فى جميع أرجاء الكون نتيجة لاحتفاظهم بالسمات الإنسانية الأساسية التى تظهر فى كل كلمة وكل فعل .

بيت من لحم – دليل حاد على حاجة إنسانية :

إحدى أكثر قصص إدريس جرأة ودهشة فى حقل الجنس هى قصة العنوان لمجموعة «**بيت من لحم**» ، وفيها يستخدم الكاتب أقصى درجات الاقتصاد فى توصيل محتوى القصة ، وبالتالى فإن موتيفة الصمت التي تتخلل بناء القصة كلها متداخلة مع شكلها ونسيجها ،

كما أن تركيز وتكثيف السرد هو أيضاً معادل موضوعى لقلة الأحاسيس والحاجة الشعورية الماسة عند الشخصيات .

والقصة عن امرأة شابة وجميلة يتركها زوجها العجوز العليل بعد وفاته محملة بعبء ثلاث فتيات دميمات فى سن الزواج ، ولا يتسبب اختفاء الزوج فى متاعب مالية لهن وحسب ، ولكن الأهم من ذلك أنه يحرمهن من الاتصال بالعنصر الذكورى ، ففى حياة الأب كان أصدقاؤه الرجال يجيئون ويذهبون على الأقل ، مما كان يبعث الأمل لديهن أنهم ربما سيأتون فى يوم ما بمن يصلح لإحداهن ولكن الآن – مع كونهن فقيرات وغير جذابات – تصبح فرصهن أقل. ومع مرور الأيام تذبل آمالهن ويخيم الصمت عليهن ، ويقطع هذا الصمت التقليدى الذى يصحب الحزن أسبوعيا صوت شيخ المنطقة الذى يأتى كل جمعة لتلاوة آيات من القرآن الكريم رحمة على روح الميت .

«صمت لم يكن يقطعه إلا صوت التلاوة .. يتصاعد فى روتين لا جدة فيه ولا انفعال . والتلاوة لمقرئ ، والمقرئ كفيف، والقراءة على روح المرحوم وميعادها لا يتغير . عصر الجمعة يجىء بعصاه ينقر الباب ، واليد الممدودة يستسلم ، وعلى الحصير يتربع ، وحين ينتهى يتحسس الصندل ، ويلقى بتحية لا يحفل أحد بردها ، ويمضى بالتعود يجىء .. بالتعود يقرأ .. بالعادة يمضى ، حتى لم يعد يشعر به أو ينتبه إليه أحد ..»[١٤] .

وقد كان يمكن لتلك الحياة – التى يلفها الصمت واليأس – أن تستمر بالنسبة لهؤلاء النساء الأربع ، حبيسات التقاليد والفقر ، فى إنكار لحقوقهن وحاجاتهن الطبيعية ، إن لم يتوقف الشيخ فجأة عن زياراته الأسبوعية . عندها فقط يدركن مدى خسارتهن ، فهو لم يكن فقط الصوت الوحيد الذى يقطع الصمت ، ولكنه أيضًا «الرجل الوحيد الذى يدق بابهن مرة كل أسبوع» ، كما أدركن أيضًا أنه بالرغم من كونه كفيفًا إلا أنه شاب ويعتنى بملابسه وهو فوق كل شىء ذو صوت جميل وقوى ورنان .

وهكذا ينبغى أن يتصرفن بسرعة ، يجب أن يجددن العقد الأسبوعى ، هنا يقررن ما بين أنفسهن أنه ينبغى عليهن ألا يتركنه يمضى إلى حال سبيله ، بل يجب أن تتزوجه إحداهن .

> «**البنات يقترحن والأم تنظر فى وجوههن لتحدد من تكون صاحبة النصيب والاقتراح . ولكن الوجوه تزور مقترحة – فقط مقترحة – قائلة بغير كلام : أنصوم ونفطر على أعمى ؟ . هن مازلن يحلمن بالعرسان ، والعرسان عادة مبصرون ، مسكينات لم يعرفن بعد عالم الرجال ، ومحال أن يفهمن أن الرجل ليس بعينيه**» (ص ٧–٨) .

وعلى أمل أن يعيش رجل فى وسطهن وبالتالى يدعو رجالاً آخرين لبيتهن، يقنعن أمهن الشابة بالزواج من الشيخ الكفيف الذى يقبل بسرور ، وإلى حين يبدو أن الصمت قد رحل إلى الأبد ، حيث عكس

صوته القوى الجميل سعادته التى وجدها من جديد وتعكس الحيوية التى استعادتها الأم موقفها من الحياة .

« الصمت تلاشى وكأنه ذهب إلى غير رجعة ، ضجيج الحياة دب ، الزوج زوجها وحلالها وعلى سنة الله ورسوله . فماذا يعيب ؟ وكل ما تفعله جائز ، حتى وهى لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار . حتى والليل يجىء وهم جميعًا معًا ، فيطلق العقال للأرواح والأجساد ، حتى والبنات مبعثرات متباعدات يفهمن ويدركن وتتهدج منهن الأنفاس والأصوات ، مسمرات في مراقدهن يحبسن الحركة والسعال.. تظهر الآهات فجأة فتكتمها الآهات» (ص ٩) .

كان هذا هو الوضع الجديد الذى كان على الأربع أن يتكيفن معه ، فقد كانت التناقضات الداخلية كفيلة بأن تفجر أزمة ، ولكن كل واحدة منهن اختارت أن تظل صامتة .

ويستخدم المؤلف مهارة كبيرة ودهاء فى إظهار تفاعل المشاعر الحبيسة ، والغضب المكتوم والتواطؤ «الأعمى» ، حيث تكتشف الأم فى أحد الأيام أنه قد تم الخلط بينها وبين واحدة أخرى عندما يؤنبها زوجها على عدم ارتدائها رمز حبه لها ، خاتم خطوبتها ، وفى البداية كانت عازمة فى غضبها على معرفة أى من الفتيات الثلاث قد قامت بهذه الفعلة ، ولكنه لم يكن بالشىء السهل ، فالفتيات الثلاث كلهن «كأرض عطشى» .

«بكل شحذها لحواسها لا تستطيع أن تفرق بين كومة لحم حية ساخنة مكتومة وكومة أخرى . كلها جائعة ! كلها تصرخ وتئن ، وأنينها يتنفس ليس أنفاسًا ، ربما استغاثات .. ربما رجوات .. ربما ما هو أكثر» (ص ١٠-١١) .

وبتعاطف وفهم غير معتاد لواحدة خبرت الجوع والعطش تقبل الأم هذا الوضع غير المقبول ، بدلاً من أن تنقلب ضد بناتها المعتديات .

«فجأة ملسوعة ها هى كمن استيقظ مرعوبًا على نداء خفي.. البنات جائعات ! الطعام حرام صحيح ولكن الجوع أحرم .. أبدًا ليس مثل الجوع حرام . إنها تعرفه .. عرفها وييس روحها ومص عظامها . تعرفه ، وشبعت ما شبعت مستحيل أن تنسى مذاقه . جائعات وهى التى كانت تخرج اللقمة من فمها لتطعمهن .. هى التى كان همها حتى لو جاءت أن تطعمهن ، هى الأم ، أنسيت ؟».

هكذا كان الصراع المخيف داخل الأم الممزقة ، وقد اختارت أن تظل صامتة وأن تشارك الأخريات ، وارتدت كل واحدة خاتم الأم بالتناوب :

«والخاتم بجوار المصباح .. الصمت يحل فتعمى الآذان ، وفى الصمت يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع

الخاتم فى صمت أيضًا ويطفئ المصباح والظلام يعم ،
وفى الظلام تعمى العيون» (ص ١٢) .

وداخل الشك الشاب الكفيف عندما أصبحت امرأته يومًا طازجة وممتلئة بالشباب ذات جسد بض ، يمتلئ بالحيوية ، واليوم التالى متعبة وخشنة الملمس ، ولكنه هو أيضًا يختار الصمت ، فقد خشى أن يقع المحذور فى يوم ما :

«ربما كلمة واحدة تفلت فينهار لها بناء الصمت كله ،
والويل له إن انهار بناء الصمت .

الصمت المختلف الغريب الذى أصبح يلوذ به الكل .

الصمت الإرادى هذه المرة ، لا الفقر ، لا القبح ،
لا الصبر ولا اليأس سببه .

إنما هو أعمق أنواع الصمت ، فهو الصمت المتفق
عليه أقوى أنواع الاتفاق ، ذلك الذى يتم بلا أى اتفاق»
(ص ١٣) .

وقد حاول أن يتخيل أن شريكته هى دائمًا زوجته ، التى هى دائمًا متغيرة ومتنوعة ولا يمكن التنبؤ بما سوف تفعله .

«بل هذا شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم ! هم
الذين يملكون نعمة اليقين ، إذ هم القادرون على التمييز ،

وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك شكا لا يمكن أن يصبح يقينًا إلا بنعمة البصر ، ومادام محرومًا منه فسيظل محرومًا من اليقين ، إذ هو الأعمى ، وليس على الأعمى حرج . أم على الأعمى حرج ؟» (ص ١٣) .

وتنتهى هذه القصة المثيرة على هذا الإحساس بالشك . وهذه الدراسة للأنواع المختلفة للصمت هى أيضًا تساؤلات مبتكرة وجريئة حول بعض الأعراف المقبولة للسلوك الاجتماعى . ونحن لا نقترح أن الكاتب يشجع على العلاقات المحرمة ولكنه يدين بطريقة شديدة القوة والتأثير الأحوال الإنسانية التى يمكن أن تؤدى إلى مثل هذه الأوضاع الشاذة ، فعدم تسمية الشخصيات رغم أنهم يمثلون شريحة موجودة فى المجتمع يعطى بعدًا كونيا للبناء كله ، والاستخدام الشعرى «للصمت» كموتيفة متكررة يعطى وحدة لتلك القصة محكمة النسج ، أما عنصر كف البصر الذى يلعب دورًا حيويا فى هذه القصة فهو يؤدى دور المقابل لهذه الموتيفة والذى يزيد من تأثيرها .

تنازل على طريق السعادة :

يتناول نجيب محفوظ الحب بطريقة مختلفة تمامًا عن طريقة إدريس ، فمحفوظ يبدو منشغلاً بشكل ما بالمعطيات الفلسفية الأساسية ، فمن الواضح أن خلفيته ودراسته للفلسفة فى سنواته الأولى تسيطران على رؤيته .

وقصته القصيرة الطويلة فى مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» تتناول جانبًا أساسيا من جوانب الحب وهو الشك ، فـ «حارة العشاق» هى تشخيص لبحث فلسفى عن الشك ، ولكنه مع ذلك يرتدى ثوب قصة حب مثل التى نراها ونقرأ عنها فى حياتنا اليومية ، أما الشخصيات فهى موظف حكومة ينتمى إلى الطبقة المتوسطة وزوجته الجذابة ومجموعة من الأنماط المحلية التى تتدرج من شيخ الحارة إلى المدرس الذى يمر بدكان الخباز . وتنقسم القصة إلى سبعة أجزاء ، يحكى كل منها حلقة عادة ما تكون مبنية على سابقتها ، وسريعًا ما نكتشف أن هناك نمطًا متكررًا يساعد على تكوين التأثير الكلى فى النهاية ، واستخدام محفوظ للحوار فى دفع الأحداث إلى الإمام هو استخدام موفق فى هذه القصة حيث يعطى إيحاءًا أرسطيا للقصة .

تبدأ القصة بمشهد يمثل السعادة الزوجية ، حيث يهنئ الزوج والزوجة نفسيهما بالهناء الذى عاشاه طوال السنوات الخمس الماضية ، فمازالا يتذكران بوضوح أيام الخطوبة قبل الزواج ، وأيضًا السنوات الأولى لارتباطهما السعيد.

«تنهد . تجلت فى عينيه نظرة حالمة . قال : تلك الأيام كنت موظف أرشيف .. فقيرًا كادحًا وزوجًا عاشقًا ، حتى النسل أجلته لحين تتحسن الحال ، لا وقت للتفكير ، لا وقت للنظر ، عمل عمل عمل عمل ، ... لا أفكار ولا أكدار ، ثقة لا حد لها بكل شيء ، بك وبنفسى وبالله ، وإيمان

لا حد له بك وبنفسى وبالله ، كل شىء ثابت الأركان مدعم البنيان»(١٥) .

كان هذا هو حال الأشياء فى البداية ، والتأكيد هنا يقع على الإحساس بالأمان والاعتقاد الراسخ بأن كل شىء على ما يرام ، بالاختصار على كون منظم يتخذ كل شىء فيه مكانه الصحيح ، ويرى من الوجهة الصحيحة ، وبالتالى فليست هناك حاجة لقلق أو شك من أى نوع . ولكن يتضح أن هذا الحال ليس بدائم ، فسريعًا ما يلمح الزوج إلى أشياء لاحظها على الناس فى حارتهم ، فيبدو أنهم مستعدون للنميمة على جيرانهم ، وأنه لا أحد يفلت من نميمتهم ، ثم يخبر زوجته عن إحساسه المتزايد بالسخط على الشائعات التى يسمعها ، ويتم هذا الجزء بنقاش حامٍ بين الاثنين ينتهى بأن يلقى الزوج بيمين الطلاق .

أما المشهد الثانى فهو يلخص الأول من حيث أن الزوج الذى كان سعيداً ، هو الآن وحيد وحزين للغاية . فيزوره الإمام - الشيخ مروان - ويعرض أن يريح عبد الله . وهو أيضًا يتدخل لصالح الزوجة المطلقة ، مؤكداً على براءتها . وفى حوار ذكى من أسئلة وإجابات ينجح فى نهاية الحديث أن يقنع الزوج المصاب بالشك فى نزاهة زوجته ، باستخدام حجج مقنعة مثل ما سيلى، يحدث الإمام التغيير

«لا أدرى من أين أبدأ ! أقول لك إن لرجال الله خواطرهم القلبية التى تفوق فى قدرتها براهين العقول ! ولكنى أخاف ألا يكون إيمانك بالقوة التى تتخيلها ،

كثيرون يعتقدون أنهم مؤمنون ثم تراهم ينهارون لدى أول تجربة ، المؤمن الحقيقى يا عبد الله يحرك الجبل ويزلزل الحياة ويقهر الموت» (ص ١١٣) .

وهكذا ، ومن خلال حجج دينية – فلسفية متشابهة ، يستطيع شيخ مروان أن يعيد الطمأنينة إلى قلب عبد الله المعذب والذى ينفجر قائلاً فى نهاية الجزء الثانى :

«ربنا يكرمك يا شيخ مروان ، لقد انتشلتنى من الظلمات وفتحت لى أبواب الهدى والسعادة» (ص ١١٨) .

ومن المهم أن نلحظ أن الأجزاء السبعة كلها تفتتح على المكان نفسه ، مثلها فى ذلك مثل مشاهد مسرحية ، فالمشاهد المتغيرة التى تشهد الصلح بين الزوجين تتم فى غرفة المعيشة نفسها التى تشهد سعادتهما الأولى ، كما تظهر الزوجة دائمًا مرتدية ثياب المنزل ، وهى تسرح شعرها ، فى إشارة للجو المريح الذى يسود المنزل ، وأثناء حديثهما ، نعلم أن الزوج قد بدأ ينتقد الإمام وأنه يرفض الذهاب إلى جلسات قراءة القرآن .

«لا أنكر أننى كنت مبهوراً به ، ولكنه مضى يتكشف لى على حقيقته ، قاومت الملل شهورًا ، انتظرت عبثًا أن يقول شيئًا جديدًا ، ولكن لا جديد ، رجل يؤدى وظيفته بلا روح ، ينادى على بضاعته كبياع البطاطا» (ص ١٢٠) .

ثم يشرح متى اكتشف هذا التغيير :

«منذ زمن قصير ، ولكن ليس من اليسير أن نجازف بإنكار ما تعودنا الإيمان به» (ص ١٢٠) .

ومع مثل هذه التلميحات التى تتخلل النص كله ، يصبح من الصعوبة بمكان ألا يلحظ المرء العمليات الفلسفية التى تحدث ، فعلى أحد المستويات تكون القصة ببساطة قصة زواج يمر بخطر الانهيار ، وعلى مستوى أعمق يبحث الكاتب فى بعض الأساسيات ، فهو يتساءل حول أشياء تتعلق بالإيمان وبالمظهر والجوهر ، فقد كان الزوج يكن تقديراً عظيماً للإمام حتى أنه قد أسمى ابنه على اسمه ، أما الآن فهو يشك فى دوافعه وتصرفاته ويتهم زوجته اتهاماً صريحاً بأنها قد قابلت الشيخ مقابلة غير شرعية تحت بير سلمهم ، تنكر الزوجة الغاضبة مزاعم الزوج ومرة أخرى ترحل كامرأة مطلقة للمرة الثانية .

وفى الجزء الرابع يستمع عبد الله لمنطق عنتر ، مدرس المدرسة المحترم . فهو يتدخل لصالح الشيخ مروان الذى طرده عبد الله بلا خجل من منزله ، فيجبر المدرس على أن يكشف سرا يتعلق بالإمام بنية أن ينفى عنه شك الزوج المخدوع . يصعق عبد الله عندما يسمع أن الشيخ يعالج من حالة عنَّة أصابته منذ عام ، وهكذا تهدهد الزوجة – هنية – فى الجزء الخامس رضيعها الجديد الذى تسميه هذه المرة باسم المدرس عنتر .

ويأتى الجزء التالى باكتشافات مزعجة حول أصدقاء عبد الله الذين كان يثق بهم ، فيستجوب شيخ الحارة - المنبوذ من الجميع ، المتهم بأنه المخبر السرى الرسمى للسلطات - عبد الله عن طبيعة علاقته بالمدرس وبالإمام ، وعندما يسأله عن الموضوعات التى عادة ما كانوا يناقشونها فى مقابلاتهم ، يوضح عبد الله :

«إنها موضوعات خطيرة حقا ، مثل الحرية والخبز ، الخير والشر ، الخلود وهل يكون بالأرواح وحدها أو بالأرواح والأجساد معًا ، العفاريت وهل توجد بالحقيقة أو بالرمز» (ص ١٣٨) .

ويستمر شيخ الحارة فى تحقيقاته ، محاولاً تأكيد بعض المعلومات التى حصل عليها عن الرجلين ، ثم يعلنه قبل رحيله أنه قد تم القبض على الرجلين كليهما .

يزعج هذا التحول المفاجئ للأحداث عبد الله وزوجته بشدة ، فيهتز إيمان عبد الله مرة أخرى ويفقد الاتجاه ، فيترك وحيداً فى أزمته حيث يرفض شيخ الحارة أن يمده بأى دليل إدانة على الذنب المزعوم لمن كانا فى يوم ما صديقين ، ويساور عبد الله الشك مرة أخرى كما تعذبه المشاعر المتصارعة .

تصاب الحارة بكاملها بالصدمة من الأخبار ، فقد شعر جميع سكانها بأنهم هم أيضًا قد خدعوا ، كما أن مناقشاتهم الحامية لم تحل

اللغز ، ولم يستطيعوا التوصل إلى اتفاق حول ما إذا كان ناقل الأخبار – شيخ الحارة – هو الوحيد المسئول عن خيانته ، أم أن المتهمين يستحقان مصيرهما .

وهذا هو بالتحديد الشك الذى يلتهم عبد الله ، فقد أعاد الحدث مجموعة من الشكوك التى تم قمعها والمشاعر التى أزعجته من قبل ، وعندما شعرت هنية بما هو فيه اتجهت إليه متوسلة :

هـ : «ها نحن نعود رويدًا إلى الجحيم !

ع : المهم أن يقوم صرح حياتى على حقيقة واحدة .

هـ : لعل الأهم من ذلك أن تنادى الحكمة في المحن وأن تتذكر دائمًا أنك أب ! فقال بسخرية مريرة :

ع : أجل إننى أبو مروان وعنتر ..

هـ : وهى حقيقة أهم مما عداها

فقال بارتياب :

بل توجد حقيقة أخرى أكبر ، وليست هى بالثانوية ، وأنا أريدها كما فى الواقع ولو دهمتنى فى هالة من النيران المتقدة .

هـ : أخشى أن يقتصر حظنا من السعى
فى النهاية على الاحتراق بالنيران المتقدة!»
(ص ١٤٩) .

لا تترك الشكوك المدمرة التى تجتاح عبد الله أى مكان للطمأنينة لديه ، فهو دائم التساؤل بحثًا عن الحقيقة ، وهو واعٍ بالتضاربات الكامنة فى حياته ، فهو أب لعنتر ومروان ، اللذين سميا على اسم رجلين محترمين للغاية ، ومع ذلك فإنهما اليوم موضع اتهام ، ربما قد ارتبط كل منهما بعلاقة مع زوجته وأنه قد خدع طوال هذا الوقت .

ومن الواضح أنه تحت كل هذه الأحداث المضطربة - يقول محفوظ - أكثر بكثير مما يظهر على السطح ، فعبد الله هو الإنسان الذى يواجه بالبحث الأبدى عن الحقيقة ، فهل سيتوصل إلى قلب اللغز ؟ هل سيستطيع الإنسان أن يحل تلك التناقضات التى يجدها داخله وخارجه ؟

وكملجأ أخير يتجه عبد الله إلى شيخ الحارة باحثًا عن دليل على مسألة القبض على الرجلين ودلالاتها ، ولكن الرجل الذى لديه الإجابة لا يريحه ، فهو لا يتزحزح عن موقفه الرافض للكشف عن أى معلومات يمكن تفسيرها بطريقة أو بأخرى ، فهو يقوم فقط بوظيفة جمع المعلومات المهمة والإمداد بها على أمل أن تؤدى أخيرًا للحقيقة ، وهكذا يصور المؤلف شيخ الحارة كمعلم يعلم جميع الإجابات ولكنه يريد أن يرى الناس تصل إليها بنفسها ، بينما يريد عبد الله رضى سريعًا .

«ع : إذن كيف يمكن معرفة الحقيقة ؟

س : لا أدرى ماذا أقول ، ولكن لا يكفى الاعتماد على الغير ، لابد من استغلال مواهبك الذاتية وخبرتك الماضية... .

تنهد عبد الله من الأعماق وقال :

الحق إننى كنت أجد عند الرجلين إجابات جاهزة وحاسمة ومريحة كلما احتجت إليها» ص ١٥٦ .

ولا يتوانى عبد الله عن عزمه على معرفة ما إذا كان الرجلان مذنبين تمامًا وبالتالى يمكن أن تكون زوجته أيضًا مذنبة أم لا ، ويصر شيخ الحارة أيضًا على عدم توريط نفسه قائلاً إن نسبة خمسين فى المائة أن يكونا مذنبين وخمسين فى المائة بريئين ، وعندها يعتزم عبد الله اتباع طريق مختلف .

ع : «لئن تكون زوجتى مذنبة بنسبة ٥٠ ٪ فهى بريئة فى الوقت نفسه بنسبة ٥٠ ٪ !

س : وإذن ؟

ع : ولأنى أحبها أكثر من الدنيا نفسها ، ولأنه لا بديل عنها إلا الجنون أو الانتحار ، فإننى سأسلم باحتمال البراءة ..» (ص ١٥٩) .

وهكذا تنتهي قصة عبد الله ، فقد تم التوصل لحل وسط بعد كثير من التفكير والتردد والاختبار ، فكما قال أخيراً هو يتوقع أن يكون سعيداً ، ولو كان حزيناً ، مما يدل على أنه يقدر أن سعادته لن تكون أقل من خمسين فى المائة (ص ١٥٩) .

وهكذا ينجح محفوظ فى إخفاء معالجته الفلسفية لمسألة الحقيقة تحت عباءة قصة بسيطة عن الحب بين رجل وامرأة ، فيمكن للمرء أن يتأمل المغزى الرمزى للشخصيات وكيف أعطاها المؤلف الحياة والمصداقية ، فهنية (والاسم هنا دال) الزوجة الجميلة هى محور الصراع ، وهى السعادة نفسها ، بتغيرها يجد عبد الله الحياة لا تطاق والجنون والموت هما البديلان الوحيدان ، وهنية غامضة وغير مستقرة ، وهى مثل السعادة نفسها تظهر وتختفى حسب إرادتها ، وبمجرد أن بدأ الشك فيها لم تعد الحياة كسابق عهدها ، فيبدو وكأن محفوظ يردد : «إذا كان الجهل نعمة ، فمن الحماقة أن تكون حكيماً» .

أما عبد الله والاسم هنا دال أيضاً ، فهو يحاول بكل قوته أن يستعيد سعادته الماضية ، عندما كان يعيش فى كون منظم ، لم تزعجه فيه أسئلة أو شكوك ، كان هذا زمن البراءة قبل الخروج من الجنة ، ومن هنا فإن قدره أن يعيش بالمعرفة التى تملؤه بالشكوك وألا يستعيد «فردوسه المفقود» مرة أخرى .

كما كان اختيار محفوظ لشيخ الحارة ، المعروف فى الثقافة التقليدية والشعبية بأنه الشخص الذى «يعرف كل شىء على الإطلاق عن

كل واحد» فى دور ناقل الأخبار اختياراً موفقًا ، فهو ينقل الأخبار ولكن ليس بالمعنى الحقير للكلمة ، وإن كان يقوم بهذا فى البناء السطحى للقصة ، فهو عميل وواش ، ولكنه – على المستوى الأعمق – يقود عبد الله ويخبره عن الطريق للحصول على شكل من أشكال السعادة ، كما يرفض شيخ الحارة – العالم بالأخبار والأسرار – أن يقدم «إجابات جاهزة» لعبد الله ، بل يريده هو أن يواجه حقائق الحياة وأن يجد حلوله بنفسه ، فهو بالفعل يخبره بألا يبحث عن إجابات خارج ذاته ؛ فلن يعطيه أحد كلمات صادقة وموثوقًا بها يمكن أن تريحه . ولذا يجبر عبد الله على أن يتأقلم مع واقع كينونته الوجودية .

أما معالجة يوسف إدريس للحب فتختلف عن معالجة نجيب محفوظ ، فالبحث الفلسفى والتصنيفات الرمزية لمحفوظ تبتعد تمامًا عن منهج إدريس . ويمكن توضيح هذا من خلال مقارنة قصة «هذه المرة» من مجموعة «لغة الآى آى» مع «حارة العشاق» لمحفوظ ، فكلتا القصتين تتناول بحثًا فى العلاقة بين رجل وزوجته ، والتيمة الرئيسية فى كلتيهما هى الشك . ولكن محفوظ يقدم الشك من خلال أدوات مثل الإطار الرمزى للقصة ، وتنميط الشخصيات إلى حد ما ونمط متكرر للسلوك يذكرنا بالحكايات الشعبية التقليدية ، وهو يغمس مادته فى تساؤلات فلسفية تظهر أخيراً فى شكل فرضية يفترض أنها تحل أزمة الأبطال ، ولو وقتيا على الأقل .

أما إدريس فينطلق من قاعدة مختلفة تماما ، فهو أكثر عرضة لأن يغوص فى التفريعات السيكولوجية للمشاكل ، ثم ربطها بعناصر كونية

جوهرية ، ومع أن شخصياته رمزية إلا أنها أكثر سهولة فالتعرف عليها كأفراد تمر بخبرات وتغييرات معينة ، وبالتالى يمكن التماهى معها بسهولة أكبر ، و «هذه المرة» هى إحدى تلك القصص .

إمام هو أحد هؤلاء الناس الذين يعيشون فترات طويلة من الزمن فى السجن وهو يعيش على أمل رؤية زوجته سهير ، ويدقق إدريس هنا باستفاضة فى حب هذا الرجل المسجون والشكوك التى تعصف به ، ففى إحدى زيارات سهير يشعر بتغير غير محسوس ألم بها ، ومن هنا تنتابه حالة العذاب ، ويمدد إدريس اللحظة ويحللها تحليلاً دقيقًا فى محاولة لتحديد النقطة التى من عندها انحرفت الأشياء عن طريقها الصحيح . إن هذا التغيير الذى أصاب سهير ذو أهمية قصوى فى القصة ، ويحلل إدريس بتفصيل دقيق طبيعة حب إمام لزوجته ، فلم تكن علاقتهما علاقة عادية بين رجل وامرأة ، فبالرغم من أنه قد مضى على زواجهما عدة أعوام وأن لديهما ابنة ، إلا أن هذا لم يطفئ لهيب عواطفهما .

«يحبها ويحب ابنته منها ، وابنتهما جزء من ذلك الحب ، كأنها التجسيد المادى لعواطف لا ترى ولا توزن ، ابنته كانت صحيحة حلوة ضاحكة متفتحة ، بضة وذات دلال ، تمامًا كما تتدلل أمها إلى درجة لابد أن يتساءل الإنسان معها ، ترى أهى صورة من أمها التى تحبه ويحبها أم هى صورة لما بينهما من حب . والخوف أيضًا كان هناك»(١٦) .

ويعلق الكاتب أيضًا على هذا الحب الفريد الذى تحمل الحرمان الطويل ، وزاد ونمي خلف جدران السجن . وإدريس فى هذه القصة يحكى فقط ما يدور فى ذهن إمام ، مثل عدسة كاميرا تقترب بشدة لترصد الحركات الخارجية لشخصية ما ، ولأنها محدودة بالزمان والمكان لا يبقى لتلك الكاميرا بديلاً عن الغوص رأسيًّا ، فى تتبع التغييرات غير الملحوظة بالحركة البطيئة فى محاولة لعزل عنصر الشك الدخيل وتحييده .

وداخل بناء القصة نلحظ تطوراً متصاعداً فى عمق مشاعر إمام نحو سهير ، خاصة مع اقتراب وقت زيارتها المتوقعة .

> **«لم يعد يحس بها منفصلة عنه .. أو كائنًا آخر مستقلا .. لكنها أصبحت جزءًا أنثويا منه أو لكأنما أصبح جزءها المذكر .. إنها معه ، فهى داخله ، ويحس بنفسه هناك . فى روحها ، فى أعماق نظرتها ، داخل كل انكماشة وانبساطة فى ضلوعها الدقيقة وهى تأخذ الشهيق أو تصدر الزفير . إنه حتى يحس بنفسه داخل شعوره بها ، كلاً متلاحمًا كالكائن الحى لا يمكن فصله ، وأى فصل له أو انقسام لا يزيده إلا حياة وقوة واتصالاً»**
> (ص ٢٥٦) .

ولمعادلة تجريد المشاعر يضع الكاتب هذه الأجزاء موازية لأجزاء أخرى تتناول اتصالاً جسديا واقعيا :

«ودون أن يشعرا اقتربا ، وتلاصقا ، كما يحدث دائمًا كل اقتراب لهما وتلاصق . وأمسك بذراعيها فى قبضتيه ، ومن أول لمسة أحس بذلك الشىء الذى كان عليه أن يدركه حالاً» (ص ٢٦٧) .

وهكذا يعى إمام بإدراكه الحسى وجود بعض التغيير فى حبيبته ، ويتطور هذا بالتدريج إلى وعى يكاد يكون مهووسًا بالآخر ، فهو يصبح واعيًا بوجودها بكل خلية فى جسده ، حرفيا ، وهو جسد تحول إلى جهاز شديد الحساسية للاستقبال والإرسال ، جهاز إلكترونى يجمع الإشارات المرسلة والذبذبات التى يتم استقبالها .

«كل يتفحص الآخر بأجهزة لا أسماء لها تقيس كل دقيقة فيه ليطمئن أنه هو ، وأنه لم يتغير ، أو إن كان قد تغير فإنما إلى ارتباط أكثر وحب أقوى وتعلق لا حدود له . أجهزة دقيقة شاملة منتشرة فى كل اتجاه ، تستقبل وترسل ، وتمتص وتفرز ، كل خلية وكل عضو في الجسد كأنما يريد الاطمئنان على الجزء المقابل له» (ص ٢٦٧-٢٦٨) .

ومن المهم أن نلاحظ هنا التصوير «الآلى» الذى يستخدمه إدريس ببراعة للتعبير عن «حالة الحب» لبطله المعذب ، ويتم توظيف التصوير فى بناء القصة من خلال دعم التوازى للتتابع البصرى الذى سيسود فى القصة ، وتبدو كلمات وردزورث مناسبة للغاية في هذا المكان :

«العين لا يمكنها أن تختار إلا أن ترى . لا يمكننا أن نأمر آذاننا أن تبقى ساكنة ، إن أبداننا تشعر أينما كانت ، سواء برغبتنا أو بدون رغبتنا !»

أما إدريس فيخطو خطوة أبعد فى تفصيله لأجزاء الجسم التى ترى وتشعر .

«كان يشتاق إليها بنفسه كلها ، بيديه وأنفاسه وشعره المجعد.. بشاربه الحليق ، بالحسنة السوداء فى أذنه» (ص ٢٦٨).

ثم نرى التصوير «الآلى» التى تمت الإشارة إليه يلعب دوره بجانب الإدراكات البصرية .

«فى كل مرة كان عقله يستمر يردد هذه الكلمات إلى أن تكتفى أجهزة جسده وتعطيه إشارة خفيفة (خفية) أنها انتهت ، حينئذ كان العقل يبدأ عمله ويستطيع أن يعدو بعقل وينظر ، ويتأمل ويدقق ، لتبدأ النظرة الثانية . النظرة المتمهلة المتمعنة التى لا قلق فيها» (ص ٢٦٨) .

وأيضاً

«كان يحلم منذ الصباح بأن تتوالى - فى نعومة ويسر - نظراته الأولى المذهولة ، والثانية المستمتعة ، والثالثة حين تبلغ المتعة حد النشوة ، والرابعة الحالمة

المكتسحة الخارجة به وبها من خلف الأبواب الموصدة إلى الدنيا المتسعة إلى الغد» (ص ٢٦٩) .

فبتقطيع المقابلة إلى سلسلة من اللقطات مع مرور الوقت يجسد المؤلف تجربة البطل بدرجة مدهشة ، فإدريس هنا يعطى مثالاً رائعًا على تمكنه من استخدام التقنيات السينمائية . ومن هنا نرى كيف أن الحب كوسيلة للتواصل يقدم كبديل لفقدان الإيمان بالدين المؤسسى «القوة الحياتية الوحيدة ذات المستقبل فى عصر الموت هذا» .

> **«إن الحب ليس مجرد قوة شيطانية تخلق الفوضى والدمار... ففى كل العصور كانت هذه القوة نفسها مصدرًا للطاقة التى لا يمكن مقاومتها ... وهو أيضًا أحد أعظم إلهامات الثقافة الإنسانية»**[١٧] .

إن قصص إدريس التى تمت مناقشتها هنا قد حاولت أن تهرب – ولو للحظات قصيرة – من برودة وعزلة الحياة بالتواصل مع «الآخر» وبمحاولة الامتزاج بغموض الكون .

ففى كل من قصص محفوظ وإدريس نرى مرة بعد أخرى كيف أن التواصل الإنسانى والحب والدفء هى جوهر العطاء الحقيقى ، فالقدرة على الإحساس والاستجابة لحاجات الآخرين هى الخير المرجو ، بينما عدم التواصل وسوء الفهم يمثلان الشر ، ومثلها فى ذلك مثل غيرها من الكتابات الوجودية لكل من كامو وسارتر وهمنجواى ، فإن تلك القصص تخاطب جوانب مختلفة من أزمة الإنسان الوجودى .

فجانين ، المرأة متوسطة العمر فى «المرأة الزانية» تذكرنا ببطلة «حلقات النحاس الناعمة» لإدريس التى تحيا مثلها حياة عقيمة حتى تقابل الشاب الذى يعلمها - للحظة قصيرة - المعنى الحقيقى للحياة . كما تنجذب جانين انجذابًا غامضًا نحو «الأسياد الأحرار» للصحراء ، وهى تصحب زوجها فى رحلاته فى قرى جنوب الجزائر ، وتدرك أنه يجب عليها أن تحصل على معنى لحياتها العقيمة التى قضتها فى نفى وحرمان ، فهى أيضًا تنجح للحظة قصيرة فى التخلص من وحدتها عندما تندمج فى وحدة مع الكون المحيط بأن ترتكب «الزنا» .

يسأل كونت جريفى المارشال هنرى فى «**وداعًا السلاح**» : «ما هو أكثر الأشياء قيمة عندك ؟» والإجابة : «شخصٌ أحبه»(١٨) . ويؤكد همنجواى على أهمية الحب مرة تلو الأخرى ، مع أنه فى حالته هناك دور محدد للحب حيث يمكن تصنيف نسائه بسهولة وفقًا لتأثيرهن على حياة رجالهن ، ومع ذلك فهو يحاول دائمًا فى قصص حبه أن يصل إلى توحد صوفى يسمو على كل الأشياء ، ويبدو أن إدريس -- مثله فى ذلك مثل همنجواى - يصل إلى هذا التوحد المثالى من خلال التواصل الجسدى (الجنسى) ، ويتفق هذا مع النظرة الوجودية للحياة والتى تؤكد على قيمة «انتهاز اللحظة» .

هوامش الفصل الرابع

(١) Ihab Hassan, Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1961) p. 9.

(٢) Joseph Warren Beach, American Fiction: 1920-1940 (New York: MacMillan Company, 1942), p. 88.

(٣) Leslie Fiedler, Love and Death in the American Novel (New York: Criterion Books, Inc, 1960), p. 317.

(٤) إدريس ، «قــاع المدينــة» فى «قــاع المدينــة» (القاهــرة : مـركز كتب الشرق الأوسط) ص ٢٨١ .

(٥) Hassan, Radical Innocence, p. 29.

(٦) إدريس ، «النداهة» فى «مسحوق الهمس» ص ١٠ .

(٧) كان الأفندى يرسل حامد ليشترى له سجائر من «البقال القريب» حتى يتثنى له الانفراد بفتحية .

(٨) Karl Jaspers, existenzphilosophie, in Existentialism from Dostoevsky to Sartre, ed. W. Haufman (New York: Meridian Books, 1956), p. 147.

(٩) Miguel de Unamuno, Tragic Sense of Life, p. 24

(١٠) Camus, Le Mythe de Sisyphe, pp. 78-79 .

(١١) إدريس ، «مسحوق الهمس» فى «مسحوق الهمس» ص ٦٤ .

(١٢) إدريس ، «حلقة النحاس الناعمة : قصة فى أربع مربعات» فى «مسحوق الهمس» ص ١٦٤ .

(١٣) Gaston Bachelard, La Terre et les reveries du repos (Paris: J. Cortis, 1948) p. 121.

(١٤) إدريس ، «بيت من لحم» فى «بيت من لحم» ص ٦ .

(١٥) محفوظ ، «حارة العشاق» فى «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ص ١٠٢ .

(١٦) إدرس ، «هذه المرة» فى «لغة الآى آى» ص ٢٦٤ .

(١٧) Victor White, Anathema-Maramathena in Love and Violence, translated by George Lamb (London: Sheed and Ward, Inc., 1954). p. 233.

(١٨) August Adam, The Primacy of Love (Westminster, Maryland: Newman Press, 1958), p. 130 .

الفصل الخامس

الخاتمة

بتحليل أعمال محفوظ وإدريس فى ضوء الفكر الوجودى يتضح أن هناك علاقة واضحة بين الأيديولوچيا والإبداع الفنى ، فأعمالهما تعكس رؤيتهما الواعية بالحياة والموت والخلود ، وهى المشكلات الكلاسيكية التى تواجه الكتاب من جميع البلدان فى كل الأزمان ، ومع ذلك فإن فهمهما وتصويرهما لتلك المتغيرات الأبدية ينحرفان أحيانًا عن التقاليد المتعارف عليها بينما يتفقان معها فى أحيان أخرى ، ويختلف التطور الفكرى والاجتماعى فى إيقاعه من بلد لآخر ، ولكن رؤية مشتركة للعالم – هى الوجودية في هذه الحالة – بادية الوضوح فى كتابات الكاتبين المصريين .

تحدد الظروف الاجتماعية التى تحيط بالكاتبين وتشكل بلا شك رؤية للعالم مبنية على القلق angst ، ومع ذلك فإن ذلك القلق – الذى اتخذ فى حالات معينة اتجاهات مفرطة فى العدمية – قد نتج أساسًا عن ثورية وجودية ، عن ثورة ليست غاية فى حد ذاتها ، ولكنها وسيلة لإيجاد عالم بديل .

إن الأشياء المشتركة بين الفلسفة والأدب فى كتابات محفوظ شديدة الوضوح ، ومع ذلك فإن دراسته للفلسفة (فى رسالة ماجستير لم تكتمل فى جامعة القاهرة) لم تجعله يخلط الفن بالفلسفة ، فهو نفسه يعلن بصراحة عن الأزمة التى واجهها عندما أجبر على الاختيار :

«لقد كنت أمسك بكتاب فلسفة فى يد وفى اليد الأخرى رواية لتوفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين ، كانت المفاهيم الفلسفية تحتل عقلى بينما يدخل أبطال القصص فى اللحظة نفسها من باب آخر ، وجدت نفسى محصوراً فى صراع مخيف بين الفلسفة والأدب ... صراع لا يمكن أن يتخيله إلا من عاش داخله... وقد كان على أن أقرر أو أجن . ثم فجأة تقوم مظاهرة يقودها أبطال أهل الكهف للحكيم والبوسطجى لحقى والفلاح الصغير فى الأيام لطه حسين[١] ، الذى لم يعرف أى شىء وراء حدود أعواد البوص المحيطة بنهره ، وعديد من شخصيات قصص محمود تيمور .. وقد كانوا جميعًا يسيرون فى المظاهرة نفسها ، فقررت أن أتخلى عن الفلسفة وأسير معهم» [٢] .

ترجع محاولات محفوظ لكتابة الأدب إلى عام (١٩٣٦) ، ومنذ ذلك الحين تفوق على غيره من الكتاب العرب كى يصبح واحداً من أكثر المبدعين تنوعًا ، فقد نجح فى تحويل الفلسفة من مجرد مجردات إلى الخاص والمجسد .

«إن الأسلوب ليس فقط طريقة التعبير عن النفس ، إنما هو أيضًا طريقة للتميز ، خاصة عند العرب»[٣] .

وبالرغم من أن الأسلوب العربى كان فى معظمه تقليداً للنماذج الغربية إلا أنه قد مر بتغييرات أساسية ولكنها ظلت مخلصة للنموذج النمطى ، كما اكتسبت المعركة الحامية بين القديم والحديث قوة جديدة مع كل جيل جديد ، ومع ذلك فإنه من الواضح لهؤلاء الذين يتتبعون تطور اللغة والأدب العربيين أن اللغة قد تحررت تماماً من قيود الأساليب القديمة و خاصة على أيدى الكتاب والشعراء ، فبالرغم من فخر العرب بتراثهم الغنى وبإدراكهم أن لغتهم ليست مجرد وسيلة للتواصل ، إلا أنهم يعتقدون أنها أولاً وأخيراً أداة لكشف ذواتهم لذواتهم .

« ... لو كانت مادة الفعل ، والدعاوى التى ظهرت منه تمثل جزءًا مهما من أى أدب ، فإن هذا الجزء يصبح الجزء الأساسى فى أدب شعب لا تعتبر لغته فقط أداة تواصل ، ولكن أيضًا رسالة أنطولوجية»[٤] .

ويستخدم إدريس ومحفوظ اللغة العربية الفصحى الحديثة ببراعة كبيرة وبوعى كامل برسالتها الفكرية ، ومع وعيهما بحتمية التغيير ، يستخدمان العامية أيضاً بكفاءة (وخاصة فى حالة إدريس) عندما يشعران بالحاجة لتأصيل شخصية أو حدث ، فشخصية أبو أحمد فى قصة إدريس «طبلية من السماء» لم تكن لتعبر عن توسلها الوجودى

للسماء بكل هذه القوة والإقناع إذا كانت قد تحدثت بالعربية الفصحى ، وبالمثل لا يتردد محفوظ - عندما يجد ضرورة - فى استخدام شكل معدل من الفصحى الحديثة ، خاصة إذا كان يكتب فى إطار تكنيك تيار الوعي .

وتتناول دراسة ندا توميش حول «التجديدات اللغوية فى المسرح المصرى» المسألة الحيوية والخلافية وهى استخدام العامية والفصحى[٥] ، وبالرغم من أن الدراسة تتجه أساسًا لبحث المستويات المختلفة للغة فى المسرح إلا أن معظم ما ورد فيها يمكن تطبيقه على أنواع أدبية أخرى ، وخاصة استخدام اللغة فى القصص التى يتم تناولها هنا ، فقد أحدثت التحولات الاجتماعية الراديكالية فى الأعوام الخمسين الماضية تغييرات كبيرة ليست فقط فى الشكل والمضمون ولكن أيضًا فى مجال اللغة ، تبحث الدراسة بعمق ما نتج عن تلك التغييرات، أى اختراع فصحى شبه كلاسيكية تصل إلى :

> **«.. "أسلوب جديد" ، هو فى آن واحد تحليلى ، ومناسب لسبر أغوار الأفكار ، وتشريح المعطيات في رغبة لبناء العالم ، وهو قادر علي جدال المواجهة والمجابهة والحوار ، وفى النهاية "سهل المنال". حيث لا يحد نفسه بمجموعة عمليات ، ولكنه يختلط بـ «أسلوب تفكير» جديد ، حيث إن الشكل والمحتوى لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر» [٦] .**

وتتناول الدراسة بالتحليل العميق أيضًا بعض جوانب استخدام العامية فى مسرحية يوسف إدريس ذات الشعبية الكبيرة «الفرافير» ، التى يمكن اعتبارها بحق رائعة فنية فى الكتابة بالعامية المصرية . وقد عبرت الأشكال المختلفة للغة الحديثة كما توجد فى قصص محفوظ وإدريس بقوة عن العذاب الوجودى لشخصيات لا تستطيع الفكاك من «قلقها» ، فقصص مثل «روح طبيب القلوب» و «طبلية من السماء» و «مسحوق الهمس» تعتمد كثيرًا على نوع اللغة لتوصيل رسالتها الوجودية ، فـ «مسحوق الهمس» هى مثال رائع على المزج بين كل مستويات اللغة ، بالإضافة إلى الشكل والمضمون ، لتشكيل كل واحد لا يتجزأ . وتحلل توميش بالتفصيل لغة «الفرافير» وتشير إلى كيفية خلق الجمل القصيرة المتوازية التى تتخللها الأساليب التعجبية والجمل الاعتراضية لمستوى أعلى من اللهجات :

«هذه اللغة «ذات المستوى الأعلى» أو ما يشبه اللغة «الوسيطة» بين اللهجة واللغة الأدبية ، تستعير عادة مصطلحًا كلاسيكيا ، ولكن باستخدامه فى تركيبة لهذه اللهجة ... ويبدو أن هذه اللغة قادرة بشكل خاص على التعبير عن المنطق الطباقى ، والتناقض ، والسخرية ، و «الفكاهة» المصرية الشهيرة ، دون أن يكون لدى الكاتب – فى الأشكال الأكثر شيوعًا – الكثير ليضيفه» (٧) .

كما تضيف بعد ذلك أن استخدام اللهجة ينجح أكثر من العربية الفصحى فى التعبير عن الكوميديا الشعبية بالإضافة إلى الأفكار المعقدة ، كما أنه يعبر بطريقة مناسبة عن بعض الصفات غير المرتبطة بزمن معين للمصريين .

«فى هذه المسيرة المتناقضة للفكر والتعبير يعود للظهور هذا الخضوع القديم للقدر ، وتعود أيضاً الفلسفة المبتسمة للحياة الميسرة» (٨) .

وتعكس القصص القصيرة مع الدراما ذلك المزج الناجح بين مستويات اللغة ، فمرونة الحوار تخدم أغراض الكتاب ، ويتضح هذا بشدة فى «روح طبيب القلوب» لمحفوظ حيث يبدو أنه يعتمد تماماً على حوار يقدم بهذه اللغة «الوسيطة» ، التى تعتمد هى نفسها على استخدام محدد ومقتصد للتكرار والتعجب ، يوصل فى هذا المستوى رسالة أكثر تأثيراً من تلك التى كان يمكن للفصحى التقليدية أن توصلها .

«تكييف اللغة هذا مع قراء محدثين ، وهذا التعبير الثلاثى الذى تتداخل فيه التنويعات التى لا نهاية لها للمتكلم والمكتوب ، وديناميةالأدب الدرامى المعاصر هذه ، تفتح كلها الطريق أمام تغييرات محتملة ومهمة فى العربية تكيفها مع الوعى الجمعى المتحرك (غير الثابت) . فنجد فيه المسيرة المنتناقضة والتناقض الذى يصل إلى حد

العبثية ، واللذان ميزا الآلية الذهنية للفكر العربى فى العصر الكلاسيكى» (٩) .

وهكذا تتوسط اللغة العربية – كما استخدمها هذان الكاتبان المجددان – بين الذات والعالم ، فهى تشكل وتتشكل فى الوقت نفسه بجوهر فكرهما

«إن منهج التقارب الذى يشبه القانون المقارن من حيث إنه يشير إلى «تشابهات بدون اتصال» يسمح بالتركيز على الأعمال الكبيرة ويمنحنا الفرصة للتحليل الجمالى ، وبإمكانه أن يقدم لنا رؤية متعمقة داخل عملية الإبداع الفنى» (١٠) .

وهذه «المقاربة» بين إدريس ومحفوظ وكامو وهمنجواى هى أيضًا محاولة لإظهار التشابهات فى المنهج والمعالجة ، مع الأخذ فى الاعتبار أن العنصر المنظم وراء هذه الدراسة هو الفكر الوجودى الذى يعتبر طريقة تفكير أكثر منه مجرد نظام فلسفى بحت .

ويؤكد التحليل البنائى الدقيق للصور والاستعارات كما استخدمها محفوظ وإدريس على براعتهما كفنانين متمكنين ومبدعين مبتكرين ، أما التكنيك التجديدى السائد فى قصصهما فهو التكنيك السينمائى ، فإدريس يستخدم التقنيات السينمائية بصفة خاصة كوسيلة فنية لتنظيم فوضى التجربة الإنسانية ، أما محفوظ فمن المعروف أنه قد استخدام

هذا التكنيك باستفاضة فى روايته ، فكلا الكاتبين قد استخدم هذا التكنيك الجديد للكشف عن عمق الشخصية وتعقيد التجربة .

من المناسب فى عصر أصبح فيه فن السينما أحد أكثر الوسائط تعقيداً لإيصال الرسائل الفنية ، فمن المناسب أن تتم استعارته فى طرق أخرى للتعبير والسرد مثل القصة القصيرة ، وفى العالم العربى حيث وجد فن السينما رواجًا متحمسًا-وجذب إليه كثيراً من المواهب المبدعة من الممثلين والمخرجين ، فإنه أيضًا قد اجتذب عبقرية كاتب القصة . وقد تمت الاستعانة كثيراً بمحفوظ وإدريس فى كتابة السيناريو (لقصصهما) بالإضافة إلى قصص غيرهما من الكتاب المتميزين ، وهذه الحميمية مع «آليات» ذلك الفن هى بلا شك السبب وراء استخدامهما المؤثر للتقنيات السينمائية المتنوعة فى قصصهما .

وقد انجذب نجيب محفوظ لإمكانيات المسرح – مثله فى ذلك مثل كامو – فمسرحيات الفصل الواحد التى كان يكتبها منذ عام (١٩٦٧) تشبه الدراما الفرنسية فى فترة ما بعد الحرب وهى تعكس فلسفات ومواقف وجودية ، والهم الأساسى فيها هو وضع الإنسان ومحاولة إيجاد مكانة الإنسان فى الكون والسبب فى وجوده ، ومن المثير للاهتمام أن محفوظ قد ضمن هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد مجموعاته القصصية ، وهو ربما يشير بهذا إلى الوحدة العضوية بين المحاولات الأخيرة والقصص القصيرة المبتكرة فى مجموعات «**تحت المظلة**» و «**خمارة القط الأسود**» . فقد تم إعداد مسرحيات «**يحيا ويموت**»

و «**التركة و النجاة**» للمسرح (مسرح الجيب بالقاهرة) . وتتناول تلك المسرحيات المعضلات الأخلاقية الأبدية بصفة عامة ، كما تؤكد على صراعات الاختيار والمسئولية التى تتكرر فى قصصه القصيرة ، ويقول محمود أمين العالم – الناقد المتميز – عن إسهاماته فى المسرح :

«والمهم هنا أن محفوظ لم يتجه إلى المسرح كدليل لتخليه عن رواياته وقصصه القصيرة ولكن لإثراء أعماله ، وكدليل على الخصوبة والقدرة على الابتكار ... فكما أفادت الرواية والقصة العربية القصيرة من إسهامات محفوظ الإبداعية ، سوف يزدهر بها المسرح العربى ....» (١١) .

والشىء المشترك بين كامو وإدريس ومحفوظ أن الثلاثة قد استخدموا المسرح كوسيط إضافى يستطيعون من خلاله تجربة تقنيات أدبية جديدة ، بالإضافة إلى شرح مقولات جادة عن حياة الإنسان والقيود المفروضة عليه .

وقد ذهب همنجواى وكامو ، وبعدهما إدريس ولكن أعمالهم مازالت تؤثر فى المشهد الأدبى فى العالم . أما محفوظ فهو مازال يعمل باجتهاد على تجديد طرق التعبير وتحسين كل من التقنيات الأصيلة والمستعارة . لقد عبر هذان الكاتبان العظيمان – الواعيان بماضييهما الغنى – عن مواهبهما الفردية ولذا استحقا إعجاب واحترام معاصريهما ، فكما يقول چاك بيرك :

«لا يستطيع شعب أن يصل إلى مستقبله إلا من خلال ذاته وماضيه هو بالطبع ، ولكن الماضى عاجز . وعلى العرب حتى يحترموا أصالتهم أن يغيروها . هناك قفزة ينبغى القيام بها ، وهى تلك المتعلقة بالتكنولوچيا وبالإحلال وبالإحياء ... يمر العرب حاليا بمرحلة تفاعل بين ماضيهم وحاضرهم» (١٢) .

وفى هذه المرحلة الحاسمة يقف الأدب العربى اليوم ، مليئًا بالوعود المبنية على تراثه بالإضافة إلى كونه أدبًا كونيا متقدمًا .

هوامش الفصل الخامس

(١) «الأيام» لطه حسين : سيرة ذاتية للكاتب (مجلة الإذاعة) .

(٢) نجيب محفوظ ، مقابلة شخصية لمجلة الإذاعة عدد ٢١ ديسمبر، ١٩٦٧.

(٣) Berques, "Préface" Anthologies de la Littérature arabe Contemporaine, p. 6.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٧ .

(٥) Nada Tomiche, Niveaux de Langue dans le Théâtre, egyptien, (Paris : UNESCO, 1969), p. 118.

(٦) المرجع نفسه ، ص ١١٨ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٦-١٢٧ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٧ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١٣٢ .

(١٠) Owen Alridge, The Purpose and Perspectives of Comparative Literature : Matter and Method (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1969). p. 3.

(١١) محمود أمين العالم ، بعض الخواطر عن خمارة القط الأسود وتحت المظلة (الهلال ، فبراير ١٩٧٠) ص ٢٥ .

(١٢) Jacques Berques, "Les arts du spectacle dand le monde arabe depuis cent ans", le Théâtre arabe (Paris: UNESCO, 1969), p. 38.

المراجع

أعمال مختارة لألبير كامو

روايات :

- Camus, Albert, L'Etranger. Paris, Gallimard, 1942.
- La Peste. Paris, Gallimard, 1947.
- La Chute. Paris, Gallimard, 1956.

قصص قصيرة :

- Camus, Albert, L'Exil et le royaume. Paris, Gallimard, 1937.

مقالات :

- Camus, Albert, L'Envers et l'endroit. Algeirs, Charlot, 1937. Reprinted Paris. Gallimard. 1957 and 1958 with preface by Camus.
- Noces. Algeirs, Charlot 1938. Reprinted Paris, Gallimard, 1947.

- Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard, 1942.
- Lettres à un ami allemand. Paris, Gallimard, 1945.
- Actuelles II (Chroniques 1948 - 1953). Paris, Gallimard 1953.
- Actuelles III (Chroniques algériennes 1939 - 1958). Paris, Gallimard, 1958.
- L'Homme révolté. Paris, Gallimard, 1951.
- L'Eté. Paris, Gallimard, 1954.
- Discours de suède. Paris, Gallimard, 1958 .
- L'Artiste et son temps. Paris, Gallimard, 1958.

أعمال نقدية مختارة عن كامو :

- Barriet, M. G. L'Art du récit dans L'Etranger d'Albert Camus. Paris: Nizet, 1962.
- Bree, Germaine, Camus. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1959 and 1961.
- Brisville, Jean Claude. Camus. Paris: Gallimard, 1959.
- Brombert, Victor. "Camus and the Novel of the Absurd." Yale French Studies, I. No. 1 (Spring Summer) 1948.
- Cruickshank, John. Albert Camus and the Literature of Revolt. New York Galaxy, 1960.

- The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction, 1935 - 60. London: Oxford Iniversity Press, 1962.

- Hanna, Thomas. The Thought and Art of Albert Camus. Chicago: Regenery, 1958.

- O'Brien, Conor Cruise. Albert Camus of Europe and Africa. New York: The Viking Press, 1970.

- Rhein, Philip H. Albert Camus. New York: Twayne Publishers Inc., 1969.

أعمال مختارة لأرنست همنجواى :

- Hemingway, Emest. A Farewell To Arms. New York: Charles Scribners' Sons, 1929.

- Death in the Afternoon. New York: Charles Scribners' Sons, 1932.

- The Old Man and the Sea. New York: Charies Scribners' Sons, 1952.

- The Short Stories of Ernest Hemingway. New York: Charles Scribners' Sons, 1953.

- The Sun Also Rises. New York: Charles Scribners' Sons.

- To Have and Have Not. New York: Charles Scribners' Sons, 1937.

أعمال نقدية مختارة عن همنجواى :

- Aldridge, John W. After the the Last Generation. New York: Nooday Press, 1958.
- Baker, Carlos. Hemingway: The Writer as Artisl. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1956, 2d ed/; 1963, 3d ed.
- (ed.) Hemingway and His Critics, New York: Hill and Wang, Inc., 1961.
- Bataille, Georges. "Hemingway à la lumiére de Hegel." Critique, IX (March, 1953), 195 - 210.
- Hassan, hab. Radical Innocence: Studies in the Contemproary American Novel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961.
- Killinger, John, Hemingway and the Dead: A Study in Existentialism. Lexington, KY.: University of Kentucky Press, 1960.
- Triling, Lionel, "Hemingway and His Critics," Partisan Review, VI (Winter, 1939), 52 - 60.

قصص قصيرة مختارة ليوسف إدريس :

- إدريس ، يوسف ، المؤلفات الكاملة ، «آخر الدنيا» . أعيد طباعتها فى القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١ .
- المؤلفات الكاملة ، «حادثة شرف» . أعيدت طباعتها فى القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١ .

- المؤلفات الكاملة ، «لغة الآى آى» . أعيدت طباعتها فى القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١ .
- «أرخص ليالى» ، القاهرة : دار الكتاب العربى للنشر . طبعة ثانية ، ١٩٦٧ .
- «بيت من لحم» ، القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١ .
- «مسحوق الهمس» ، القاهرة : دار الطلائع ، ١٩٧٠ .
- «قاع المدينة» ، القاهرة : مركز كتب الشرق الأوسط ١٩ ؟؟

أعمال مختارة لنجيب محفوظ :

روايات :

- Mahfouz, Naguib. Mdaq Alley, translated with an introduction by Trevor Le - Gassick, Beirut, Khayats, 1966.
- Mirrors, translated by Roger Allen, Chicago: Bibliotheca, 1977.
- Miramar, translated by Fatma Moussa-Mahmoud. Edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck. Introduction by John Fowles. London: Heinemann, 1978.
- Al-Karnak, in Three Contemporary Egyptian Novels, translated and edited by Saad El-Gebalawy, Frederiction, New Brunswick: York Press, 1979.
- Children of Gebeiawi, translated with an introduction by Philip Stewart, London: Heinemann, 1981.

- The Thief and the Dogs, translated by Trevor Le-Gassick and M.M. Badawi. Revised by John Rodenbeck. Introductior, by Trevor Le-Gassick. The American University in Cairo Press, 1984.
- Wedding Song, translated by Olive E. Kenny. Edited and revised by Mursi Saad El-Din and John Rodenbeck. Introduction by Mursi Saad El-Din. The American Univerity in Cairo Press, 1984.
- The Beginning and the End, translated with an introduction by Ramses Hanna Awad. Edited by Mason Rossiter Smith. The American University in Cairo Press, 1985.
- Autumn Quail, translated with an introduction by Roger Allen. Revised by John Rodenbeck. The American University in Cairo Press, 1985.
- The Beggar, translateed by Kristin Walker Henry and Nariman Khales Naili al-Warraki. The American University in Cairo Press, 1986. Foreword by John Rodenbeck.
- Respected Sir, translated with an introduction by Rasheed El-Enany. The American University in Cairo Press, 1986.
- The Search, translated by Mohamed Islam. Edited by Magdi Wahba. With a critical note on the back cover by Mahmoud el-Rabie. The American University in Cairo Press, 1987.
- The Day the Leader was Killed, translated with an introduction by Malak Hashem, Cairo: The State Publioshing House, 1988, in the series: Contemporary Arabic Literature, ed M. M. Enani.
- Al-Sukkariyyah, translated by A.B. Samaan, The American University in Cairo Press, 1989.

قصص قصيرة :

- محفوظ ، نجيب ، «بيت سيئ السمعة» ، القاهرة : دار مصر للنشر ، ١٩٧١ .
- «دنيا الله» ، القاهرة : قصص قصيرة ، ١٩٦٣ .
- «همس الجنون» ، القاهرة ، ١٩٣٨ .
- «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ، القاهرة : دار مصر للنشر ، ١٩٧١ .
- «خمارة القط الأسود» ، القاهرة : دار مصر للنشر ، ١٩٦٩ .
- «شهر العسل» ، القاهرة : دار مصر للنشر ١٩٧١ .
- «تحت المظلة» ، القاهرة : دار مصر للنشر ، ١٩٦٩ .

- "The Pasha's Daughter", translated by F. el-Manssour, The Middle East Forum (October 1960).
- "Fifil", translated by F. el-Manssour, Middle East Forum, 37 (June 1961).
- "Hunger", The Scribe, 4 (1962) .
- "Zabalawi", Arab Review, 24 (1962).
- "God's World," The Scribe, 9 (1964).
- "The Doped and the Bomb," Arab Observer, 327 (1966) .
- "Zabalawi", New Outlook, 10 (1967).

- "Zabalawi", translated with a preface and a biograhical note by Denys Johnson-Davies in Modern Arabic Short Stories, London: Oxfors University Press, 1967.

- "The Mosque in the Narrow Lane", translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahbe; "Hanzal and the Policeman," translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in Arabic Writing Today: The Short Story, edited with an introduction by Mahmoud Manzalaoui. Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1968 (with a biographical note and a bibliography).

- "Under the Umbrella," New Outlook, 12 (1969).

- "Sleep", translated by Nihad A. Salem, Afro-Asian Writings (April 1970).

- "Honeymoon", Arab World, vol. XVII (August-September 1971).

- "Child of Ordeal", Arab World, vol. XVII (August-September 1971).

- Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories, Prism Supplement V, Cairo, 1972 (Contents: A Biographical Sketch, "Hunger", "The World of God, "The Man of Power," "The Drunkard Sins," "The Black Cat Tavern.").

- "The Mosque in the Alley," translated with notcs by Joseph P. O'kane, The Muslim World (January 1973).

- "The Man Lost Hs Memory Twice," Prism, Vol. 5, Nos. 14 - 15, 1973, pp. 77 - 95 .

- God's World: An Anthology of Short Stores, translated by Abadir and Roger Allen. Minneapolis, MN. Bibliotheca Islamica, Descrbed in Journal of Arbic Literature, Vol. VI (Leidem: EJ. Brll, 1975), p. 154 as: Translation of short stories culled from various collections, not only from Dunya Allah; also an introductory study, a brief biography, and a 6 - page survey of Mahfouz's novels.

- "The Conjurer Made Off with the Dish,"-translated a biographcal note by Denys Johnson-Davies, in Egyption Short Stories, London: Heinemann, 1978.

- "A Man and a Shadow," translated by Amr Afifi Affat; "Under Bus Shelter," translated by Roger Allen; "The Time and the Place," translated by Denys Johnson-Davies, in Flights of fantasy: Arabic Short Stories, edited with an introduction by Ceza Kassem and Malak Hashem, Cairo: Elias Publishing House, 1985.

مسرحيات من الفصل الواحد :

- Mahfouz, Naguib. "Harasment", translated with an introduction by judith Rosenthouse, Journal of Arabic Literature, Vol. IX (Leiden: EJ. Brill, 1978), pp. 105 - 137.

- One Act Plays 1 , translated with an introduction by Nehad Selaiha, State Publishing House, Cairo, 1989, in the series: Contemporary Arabic Literature, ed. M.M. Enani.

أعمال عن نجيب محفوظ :

كتب :

- Somekh, Sasson. The Changing Rhythm: A Study of Naguib Mahfouz's Novels, Leiden: EJ. Brill, 1973 (Contents: 'Preface', 'The Emergence of the Egyptian Novel, 1917 - 45,' 'The Making of a novelist,' 'Egypt, Old and New,' 'The Changing Rhythm,' 'The Sad Millenatian,' 'into the Labyrinth,' 'Postscript', 'Appendix I. Editions and Dates,' 'Appendix. II Plot Outlines of Mahfouz's Novels, Bibliography, Indes). Originally submitted under the title "The Novels of Najib Mahfouz, an Appraisal" as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Oxford, 1968.

أطروحات غير منشورة :

- Stewart, Philip. Awlad Haritna by Naguib Mahfouz: Its Value as Literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt. Unpublished thesis submtted for the degree of B. Litt, Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. The Modern Arabic Historical Novel. Unpublished dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

- El-Enany, Rasheed. Hadrat al-Mahtaram by Naguib Mahfouz: A Translation and a Critical Assessment. Unpublished dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Exeter, 1984.

- Ghourab, Nevine. The Infiuence of Three English Novelists (John Galsworthy, D. H. Lawrence and James Joyce) on some of the Novels of Naguib Mahfouz. Unpublished dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Cairo , 1987.

فصول أو أجزاء من كتب :

• شريف ، نور . عن كتب عربية ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠ . (فصل من اللص والكلاب) .

- Sakkut, Hamdi. The Egyption Novel and its Main Thends from 1913 to 1952, The American University in Cairo Press, 1971. (Chapters on Raduibs, Kifah Tiba, Al-Qahira al-Jadida, Zuqaq al-Midaq and the Trilogy. with a Preface, am Introduction, a Conclusion and a Bibliography.)

- Haywood, John A. Modern Arabic Literature 1800 - 1970. London: Lund Humphries, 1971, pp. 206 - 207 .

- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel, Leiden: EJ. Brill, 1971. (Reprints the Arabic original of "Dunya Allah" with a biographical note and an English-Arabic vocabulary.)

- Moussa-Mahmoud, Fatma. The Arabic Novel in Egypt 1914-1970. Cairo: State Publishing House, 1973. (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the Developments of the Arabic Novel." "The Novel as a Record of Social Change," "Alxandria and the Latter Novels of Naguib Mahfouz," with a Preface and a Bibliography.)

- Kilpatrick, Hilary. The Modern Egyption Novel: A Study in Social Criticism. London: Ithaca Press, 1974. (Chapter Three on the pre - 1952 Revolution novels; Chapter Four on the Post-revolution novels, and Prism, gives synoposes of 15 novels: Al Qahira al-Jodida [1946], Khan al-khalili [1945], Zuqaq al-Midaq [1947], Al-Sarab [1948], Al-Sukkariyya [1957], Awlad Haritna [1959; 1967], Al-Liss wa al-kilab [1962], Al-Summan al-Kharif [1962], Al-Tariq [1964], Al-Shahhadh [1965], Tharthara fauq al-Nil [1966], Miramar [1967].

- Ostle, R. C. (ed.) Studies in Modern Arabic Literature. Teddington House Warminster, Witts, England: Aris and Philips Ltd., 1975. (Chapters one "Naguib Mahfouz's Short Stories" by Hamdi Sakkout; "Arabic Novels and Social Transformation" by Halim Barakat; "An Analysis of Al-Hubb taht al-Matar [Love in the Rain] by Trevor Le-Gassick.)

- Allen, Roger. The Arabic Novel: An Hstorical and Critical Introduction, Syracuse university Press, 1982. Preface by C.B. Bosworth. (Chapter IV deals with Tharthara fouq al-Nil [Chatter on the Nile], pp. 101-107 and Passim.)

دوريات مقالات وعروض كتب :

- Stewart, Desmond. "Contacts with Arab Writers," Middle East Forum (January 1961), pp. 19 - 21.
- Stewart, Desmond. "Arabic Literature," article especially commissioned for Al-Majallah: Cairo (December 1962). Arabic translation by Yahya Haqi, pp. 14 - 17.
- Le-Gassick, Trevor. "Naguib Mahfouz's Trilogy," Middle East Forum (February 1963) .
- Gabrieli, Francessco. "Contrmporary Arabic Fiction," Middle Eastern Studies, Vol.2, No. 1 (October 1965).
- Sfeir, George N. "The Contemporary Arabic Novel," Dedalus (Fall 1966), pp. 941 - 960.
- Wormhaudt, Arthur. "The New Arabic Literature," Books Abroad (Winte 1967).
- Mossa, Matti I. "The Growth of Modern Arabic Fiction," Critique, Vol. XI, No. I (1968), pp. 5 - 19.
- Awad, Louis. "Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952," in Egypt since the Revolution, ed P.J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 143 - 161.
- Cowan, David. "Literary Trends in Egypt since 1952," in Egypt since the Revolution, ed. P.J. Vatikioptis (see above), pp. 162 - 177.
- Cachia, P. "Modern Arabic Short Stories," Jornal of Middle Eastern Studies, Vol. 5, No. 1 (Januern 1969), pp. 79 - 800.

• حمدى ، كامل ممدوح . ترجمة لعرض كتاب Modern Arabic Short Slaues المنشور فى جريدة الملحق الأدبى لجريدة تايمز (نوفمبر ١٩٧٩) ، المجلة ، فبراير ١٩٧٠ ، ص ١١٦ – ١١٨ .

– Somekh, S. "Zabalawi – Author, Tneme and Technique," Journal of Arabic Literature, Leiden, EJ. Brll, Vol. I (1970), pp. 24 - 35.

– Milson, Menahem. "Najib Mahfouz and the Quest for Meanng," Arabica, xvi (June 19700), pp. 155 - 186.

– Milson, Menahem. "Some Aspects of the Modern Egyptian Novel," The Mustim World, Vol. XI, No.2 (July 1970), pp. 237 - 246.

– Altpma, Salh J. "Westerniztion and Islam in Modern Arabic Ficton," Yearbook of Comparative and General Literature (1971), pp. 81 - 88.

– Jabra, Jabra Ibrahim. "Modern Arabic Literature and the West," Journal of Arabic Lterature, Vol. 11 (1971), pp. 76 - 91.

– Cachia, P. "Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptan Drama and Fiction," Journal of Arabic Literature, Vol. 11 (1971), pp. 178 - 194.

– Vatikotis, P.J. "The Corruption of 'Futuwwa': A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's Awlad Haritna," Middle Eastern Studies, Vol 7, No. 2 (may 1971), pp. 169 - 184.

– Altoma, Salih J. "About Arabic Books," Books Abroad (Summer 1971), pp. 559 - 560.

- Hafez, Sabri. "Modern Arabic Short Stores," Lotus: Afro-Asian Writings (October 1971), pp. 188 - 191 (English version by Nihad A. Salem).

• عوض ، لويس ، محاضرة ألقيت في مركز دراسات الشرق الأوسط ، جامعة هارفارد (١ نوفمبر ١٩٧١ ، ترجمت إلى العربية مع تعلقيات محمد يوسف نجم ، مجلة الآداب ، بيروت (نوفمبر ١٩٧٢) ، ص ٢ - ٧ .

- Badawi, M.M. "Commitment in Contemporary Arabic Literature," Neuchatel, Switzerland, Unesco: Cahiers d'histoire Mardiale, Vol. XIV, No. 4 (1972), pp. 858 - 979).

- Alwan, M.B. "A Bibliiography of Modern Arabic Fiction in English Translation," Middle East Journal, 26 (1972), pp. 195 - 200.

- Allen, Roger M.A. "Mirrors by Naguib Mahfou (II)," The Musliim World, Vol. LX 1, No. 2 (April 1972), pp. 15 - 27 .

- Stewart, Desmond. "Egypt's Embattled Writers," Encounter (August 1973), pp. 85 - 92.

- El-Manssour, F. "Mirrors by Naguib Mahfouz," Middle East Internarional (September 1973),pp. 31 - 33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on p. 32) .

- Kilpatrick, Hilary. "The Arabic Novel – A Single Tradition?" Journal of Arabic Literature, Vol. V (1974), pp. 93 - 107.

- Mikhail, Mona N. "Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris and Mahfouz," Journal of Arabic Literature, Vol V (1974). pp. 147 - 157.

- Anon. "Recent Publications," Journal of Arabic Literature, Vol. V (1974), pp. 161 - 166.

- Griffen, Lois A. "Naguib Mahfouz: God's World," Books Abrood (Summer 1974). Anon. "Other Recent Publications," Journal of Arabic Literature, Vol. VI (1975), pp. 154 - 155 (Biographical note).

- Hanna, Subail Ibn Salim. "The Changing Rhythm. A Study of Naguib Mahfouz's Novels," Books Abroad (Spring 1975), p. 371.

- Mikhail, Mona N. "The Modern Egyption Novel," The Middle East Journal (Summer 1975).

- Hafez, Sabry. "The Egyption Novel in the Sixties," Journal of Arabic Literature, Vol. VII (1976), pp. 68 - 84.

- Farid, Maher Shafik, "Fiction in Arabic," The Times Literary Supplement, 28 May 1976, p. 697.

- Moussa-Mahmoud, Fatma. "Arabic Novels in Translatiion," Journal of Arabic Literature, Vol. VII (1976), pp. 151 - 153.

- Anon. "Recent Publications," Journal of Arabic Literature, Vol.. VII (1976), p. 158.

- Johnson-Davies, Denys. "Arabic Literature in Translation," Middle East International (September 1976), p. 23.

- Ostle, R. C. "Arab Authors," Middle East International (October 1976), pp. 31 - 32.

- Bringhurst, Robert, "Modern Arabic Short Stories," World Literature Today (Spring 1977), p. 327.

- Le-Gassick, Trevor. "Mahfuz's Al-Karnak: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed," The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring 1977), pp. 205 - 212.

- Allen, Roger. "Some Recent Works of Najib Mahfuz," Journal of the American Research Center in Egypt, XIV (1977), pp. 101 - 1100.

- Ramraj, Victor J. "Three Contemporary Egyptian Novels," Ariel (University of Calgary, Canada), Vol. X, No. 4 (October 1979), pp. 104 - 106.

- Young, M.J.I. "Modern Arabic Fiction in Englsh Translation: A Review Article," Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January 1980), pp. 147 - 158.

- Paz, Francis X. Review of Miramar (translated by Fatma Moussa-Mahmoud) and Egyptian Short Stories (translated by Denys Johnson-Davies), Journal of Arabic Literature, Vol. XI (1980), Leiden: Leiden: EJ. Brill, pp. 117 - 120.

- Peled, Mattityahu. "Two Volumes of the Journal of Arabic Literature," Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126 - 133.

- Netton, Ian Richard. "Lost Prophets," The Literary Review, Vol. 2, No. 40 (September 1981), pp. 6 - 7 (On Children of Gebelawi).

لقاءات مع نجيب محفوظ :

– "Prism Interviews Naguib Mahfouz," Prism, Vol. 5, Nos. 14 - 15 (1973), pp. 71 - 76.

أعمال نقدية مختارة عن القصة العربية القصيرة المعاصرة :

- العالم، محمود أمين. «تأملات في خمارة القط الأسود وتحت المظلة» الهلال ، فبراير ، ١٩٧٠ .
- عبد المجيد، عبد العزيز ، «القصة القصيرة الحديثة : نشأتها وتطورها وشكلها» . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٥ .

– 'Abd.al-Malek, Anouar (ed.) Anthologie de la littérature ar abe contemporaine: les essais. Paris: Editions du Seuil, 1965.

- الشاروني ، يوسف . «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» ، القاهرة ، المكتبة الأنجلو مصرية ، ١٩٦٧ .
- عياد ، شكرى محمد . «القصة القصيرة فى مصر» . القاهرة : جامعة الدول العربية للنشر ، ١٩٦٨ .
- «تجارب فى الأدب والنقد» . القاهرة ، ١٩٦٧ .

– Badawi, Muhammad M. "The Lamp of 'Umm Hashim: The Egyptian Intellectual Between East and West," The Journal of Arabic Literature, Leiden I, 1970.

– Berque, Jacques. Les Arabes d'hier à demain. Paris, 1969.

• خضر ، عباس ، «القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها» حتى عام ١٩٣٠ . القاهرة ، ١٩٦٦ .

- Le-Gassick, Trevor. "A. Malaise in Cairo: Three Contemporary Egyptian Authors," Middle East Journal, No. 21 (Spring, 1967).

- Makarius, Raoul et Laure (ed.). Anthologie de la Littérature arabe contemporaine: le roman et la nouvelle (Preface by Jacques Berque).

• المنزلاوى ، محمود ، تحرير ، «الكتابة العربية : القصة القصيرة» . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨ .

- Monteil, Vincent. Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine. Beyrouth: Imprimerie Catholique, 1959.

- Tomiche, Nada (ed). Le Théâtre arabe. Paris: UNESCO, 1969.

- Vatikiotis, P.J. "Despair in Naguib Mahfousz's Awlad Haritna," Middle Eastern Studies, Vol. 7, No. 2 (May, 1971).

- Williams, John A. (ed.). Islam. New York: Washington Square Press, 1963.

مصادر أخرى تمت الاستعانة بها :

- Adam, August. The Primacy of Love. Westminster, Maryland: Newman Press, 1958.

- Aldridge, Owen A. The Purpose and Perspective of Compatative Literature: Matter and Method. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1969.

- Bachelard, Gaston. La terre et les rêveries du repos. Paris: J. Corti, 1948.Bates, H. E. The Modern Short Story: A Critical Survey. London: Thomas Nelson Co., 1943.

- Brooks, Cleanth. Understanding Fiction. New York: Crofts Co., 1943.

- Eliot, T. S. Selected Essays. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1960.

- Eman, Adolph. The Ancient Egyptions: A Sourcebook of Their Writings. New York: Harper and Rowe, 1966.

- Felheim, Marvin, Newman, Franklin and Steinhoff, Willam. Study Aids for Teachers for Modern Short Stories. New York: Oxford University Press, 1951.

- Fiedler, Leslie A. Love and Death in the American Novel. New York: Criterion Books Inc., 1960 .

- Hoffman, Frederick J. The Mortal No: Death and the Modern Imagination Princeton, NJ: Princeton Unversity Press, 1964.

- Ionesco, Eugene. La Photo du Colonel. Paris: Gallimard, 1962.

- Levin, Barry. Contexts of Criticism. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957.

- McKenzie, Barbara (ed.). The Process of Fiction: Contemporary Stories and Criticism. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1969.

- Nichols, Stephen, Jr., and Vowles, Richard B. (ed.). Comaratists at Work: Studies in Comparative Literature. Waltham, MA: Blaisdell Publishing Company, 1968.

- O'Brown, Norman. Love's Body. New York: Vintage Books, 1966.
- O'Faolain, Sean. The Short. New York: Devin-Adair, 1951.
- Peyre, Henri. The Contemporary French Novel. New York: Oxford University Press, 1955.
- Poe, Edgar Allan. The Works of Edgar Allan Por. Volume VII: Literary Criticism II. New York: Charles Scribners' Sons, 1914.
- Pound, Ezra. Literary Essays of Ezra Pound. London: Faber, 1954.
- Sartre, Jean-Paul. "Qu'est-ce que la littérature?" in Situations II. Paris: n. p., 1948.
- "Explication de L'Etranger," Cahiers du Sud, XX (February, 1949, 189 - 206. Le Mur. Paris: Gallimard, 1939.
- Schorer, Mark, Liles Josephine, and McKenzie, Gordon (eds.). Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgement. New York: Harcourt, 1948.
- Unamuno, Migual de. The Tragic Sense of Life. Trans J. E. C. Eleitch. New York: Dover, 1954.
- Wellek, René and Austin, Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1956.

المؤلفة فى سطور :

منى ميخائيل :

أستاذة الأدب العربى والمقارن بجامعة نيويورك فى الولايات المتحدة الأمريكية . تخرجت فى جامعة القاهرة ، وحصلت على درجة على درجة الدكتوراه من جامعة ميتشجان (آن أربور) . عملت فى جامعات القاهرة ، وميتشجان (آن أربور) ، وبرينستون ، وقد ألفت العديد من المحاضرات عن الأدب العربى فى جامعات الولايات المتحدة وكندا وأوروبا وجنوب شرق آسيا والعالم العربى .

أصدرت ستة كتب وما يزيد على ٤٠ مقالاً ، فضلاً عن مساهمتها بكتابة فصول فى بعض الكتب حول الأدب العربى ومكانة المرأة فى المجتمعات العربية ، وآخر مؤلفاتها كتاب :

"Seen and Heard : A Century of Arab Women in Literature and Culture"

وقد صدر عام ٢٠٠٤ ، وحصل على جائزة «أبرز الكتب الأكاديمية لعام ٢٠٠٤» .

حصلت على العديد من الجوائز لترجماتها من العربية إلى الإنجليزية ، مثل جائزة بيجاسوس وجائزة مركز الترجمة بجامعة كولومبيا .

شغلت العديد من المناصب ، من بينها منصب رئيس الرابطة الأمريكية لمُدرسى اللغة العربية ، ورئيس اتحاد الأكاديميات بجامعة نيويورك ، وعضوية مجلس إدارة رابطة دراسات الشرق الأوسط ، ومجلس إدارة مركز الدراسات الأمريكية فى مصر .

المترجمة فى سطور :

منى إبراهيم :

أستاذة مساعدة بقسم اللغة الإنجليزية ، جامعة القاهرة . حصلت على الدكتوراه عام ١٩٩٤ فى مجال الشعر الأمريكى . نشرت لها أبحاث فى مجالات دراسات الترجمة والأدب المقارن وأدب الرحلات ، ترأس تحرير مجلة «طيبة» المجلة النظرية لمؤسسة المرأة الجديدة .

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز
الإشراف الفنـــى: حســـن كامـــــل



منذ أن تجاوزت الصفحات الاولى من الكتاب استشعرت بل أدركت اننى امام عمل بالغ الجدية والعمق واتساع أفق المعرفة ورهافةالمنهج واتساقه، فضلا عن المستوى الرفيع لترجمة نصه الإنجليزى إلى اللغة العربية. وكلما واصلت قراءتى تضاعف إدراكى للقيمة الجليلة لهذا الكتاب، الذى حرص المجلس الأعلى للثقافة على ترجمته ونشره.

محمود أمين العالم

